

انتصار للعقل الإنسانى ..

هل يمكن أن نتصور حرية ، تعوقها قيود الطبقية ، والاستغلال ، والاحتكار ؟

إن الامتياز القائم على هذه الأسس ، قيد من قيود الحرية .

وهو قيد يسد المنافذ على تكافؤ الفرص ، فتضيع الكفايات ، وتبدد الطاقات ، وتصبح الكفاية الشخصية ، والقدرة على الإنتاج ، والموهبة ، «قيدة» بل ربما حبسة الأسوار الثلاثة : الطبقية ، والاستغلال ، والاحتكار .

من هنا - ولكي تتحقق حرية الإنسان - كان لا بد من اقتلاع العقبات التى تحول بين المواطن وحرية الحقيقية .

كان لا بد من تحطيم القيود التى تجعل صفات الإنسان الأمييلة ، خاضعة أبدا لهذه القيود ، وهى مصنوعة ، وهى دخيلة .

لتنمو إنسانية الإنسان فى غير عائق . <http://Archive>

ولتتطور من غير عقبة .

ولياخذ كل نصيبه بقدر ما يقدم من خدمة حقيقية ، لا بقدر ما توفره له هذه الأسس من الامتياز .

ولا شك أن التخلص من هذه القيود والعقبات ، يعتبر انتصارا للعقل الإنسانى ، الذى يريد أن يتحرك فى حرية ، وأن ينمو بلا تقييد مصنوع ، أو تحديد دخيل .

وسيكون لهذا الانتصار أثره ، فى تطور العقل وقدرته ، كما سيكون له أثره ، فى تطور الحياة نفسها ، وأنساعها لكل إرادة ، ولكل عاطفة ، تتجه نحو الخدمة العامة ، فى صدق وأخلاص .

وطالما انتصر عقل الإنسان ، فمسير قوى الإنسان جميعا ، الى نصر محقق .

مجلة

وانما تقاوم مقاومة مسبلة ، تسير الدبابات والمدافع ، وتحصد الأرواح بالمتات ، وتنزل انتقاما مريعا بمن ترى أنهم انتقصوا من حقوقها الطبيعية ومن مكانها الطبيعي .

وأثبتت النكسة في سوريا أن من كانوا يسعون بالملك الوطنيين والراسمالين الوطنيين ، أولئك الذين كانوا يتصدرون الكفاح الوطني ، والجهاد الوطني ، لا يلبثون إذا ما مست مصالحهم الاقتصادية ، وثرواتهم الطائلة ، أن ينقلبوا على الثورة ، وعلى الشعب ، وينضموا الى الاقطاعيين الكبار ، والاحتكاريين الكبار ومشايخ القبائل ، والعشائر ، والملوك عملاء الاستعمار ، بل ويضعون أيديهم في أيدي الاستعمار ، ويصبحون عملاءه الرئيسيين .

وأثبتت النكسة أن هؤلاء الملك الوطنيين والراسمالين الوطنيين هم أخطر على الشعب ، وأخطر على الثورة الوطنية ، والثورة الاجتماعية من الأعداء الذين صفتهم الثورة ، والذين الزمتهم الثورة بحجورهم من الرجعيين القدامى ، أي الملوك والأمراء والقبليين والعشائر والاقطاعيين .

وأثبتت النكسة في سوريا أن هذه الرجعية قد أثبتت النكسة العامة ، لتقيم خلفا عاما يشن حربا عامة ضد قلة الحرية والثورة في القاهرة ، ويستهدف القضاء عليها تهيدا لتصفية كل القوى الوطنية وكل القوى الثورية في الوطن العربي .

ولهذا قررت الثورة ، حماية للمكاسب الوطنية والاجتماعية ، وحماية للتاريخ والتراث العربي كله ، أن تقبل التحدي ، وأن تواجه الثورة المضادة ، والرجعية المتتدية ، بثورة جديدة وهجوم حاسم .

ولقد كانت النكسة في سوريا ، تنفيذا لسياسة قديمة ، بل خطة قديمة وضعت منذ عام ١٩٥٦ ، وتاكدت بعد نجاح الانقلاب الرجعي في الاردن سنة ١٩٥٧ ، وتهدف هذه الخطة الى تدبير انقلاب مماثل في دمشق يزل القاهرة ، ثم تدبير انقلاب في القاهرة ، يحقق الانتصار الكامل للرجعية والاستعمار وحينما ، يتم هذا ، تمزق الجزائر ، ويمكن حينئذ فرض تسوية عليها ، أو التفرغ للقضاء على الثورة واخمادها ، وبذلك تقضي الرجعية على كل مصادر الخطر وتجثتها ، ويعود الشرق العربي كسبا كان طوال التاريخ الحديث منطقة خالصة للنفوذ الغربي وربيبته الرجعية العربية .

قررت الثورة تصفية الرجعية المصرية تصفية نهائية .

ورأت الثورة أن لا مناص لاقامة نظام اشتراكي حقيقي ، ولا مناص لتأمين الاستقلال الوطني ، والاقتصاد الوطني ، من تصفية هذه الطبقات ومن استئصال شائقتها تماما .

وقد كانت تجربة النكسة في سوريا هي السبب المباشر ، ولكن طبيعة هذه الرجعية ، وموقفها من الثورة ، ومن التطورات الوطنية والتطورات الاجتماعية هو السبب العميق الأساس .

أثبتت تجربة النكسة في سوريا أن الرجعية لا تقبل المهادنة ، ولا تقبل التعايش ، وأنها إما أن تحكم وتملك ، وأن تستولي على السلطة كاملة ، والثورة كاملة ، وإما أن تقاوم وتستمر في المقاومة .

وأثبتت تجربة النكسة في سوريا أن الرجعية لا تقاوم مقاومة سلبية ، ولا تقاوم مقاومة سياسية

من ضيق الأفق وقصر النظر مثلما كانت الرجعية العربية والرجعية المصرية خاصة .

كان أول دليل على هذا المعركة حول قانون الإصلاح الزراعي بعد ظهور من قيام الثورة . وقد أصدرت الثورة قانون الإصلاح الزراعي سنة ١٩٥٢ لعدة أسباب جوهرية سياسية واقتصادية ، وخارجية وداخلية .

كان هذا القانون دعامة كبرى في تحطيم الإقطاع الكبير ، وهو الطبقة التي اعتمد عليها الاستعمار في البقاء ، وفي استغلال ونهب موارد البلاد .

والاستعمار في بلادنا لم يأخذ شكل الحكم المباشر والاستغلال المباشر كما حدث في الهند مثلا ، بل أن ظروف الاحتلال البريطاني ، وحيوية الشعب المصري لم تمكنه من فرض حكم نائب الملك ، ولهذا اعتمد على الحكم غير المباشر ، ودفعه هذا الى اقامة طبقة فوق طبقة من العملاء والدخلاء ، يحكم ويستغل بهم .

وكانت أقوامهم وأخطارهم طبقة الإقطاع الكبير ، والملاك الكبار المتنفذين حول الأسرة المالكة .

وأصدرت الثورة قانون الإصلاح الزراعي لكي يتحول الاستثمار في الأرض الى الصناعة ، ولكي تبدأ البلاد في الالتحاق بموكب فاتها وهو موكب التصنيع ، ولكي تقوم دولة صناعية زراعية ، لديها من القوة ما تحمي بها نفسها ، ومن الانتاج ما تتمد به حاجات شعبها .

وأصدرت الثورة قانون الإصلاح الزراعي لتحقيق شيئا من العدل للغالبية العظمى من الشعب ، وهم الفلاحون الذين حملوا عبء الكفاح الوطني ، واحتملوا كل سواستغلال والاستعباد ، وتطلعوا للثورة الجديدة منذ اليوم الأول والنصقوا بها .

ولم يكن قانون الإصلاح الزراعي متطرفا أو قاسيا ، بل على العكس كان رحيمًا رحمة أكثر مما تتطلبه بلد يمثل مشكلتنا الزراعية وشعبه وطاقتها .

وقد ترك قانون الإصلاح الزراعي حدا للملكية الأرض هو ثلاثمائة فدان ، وهي بجودة أرضنا وخصوبتها ، تضمن أرقى مستوى للمعيشة يحلم به الإنسان له ولأسرته .

وعوض القانون تعويضًا عادلا عن الأرض التي انتزعت . بحيث يمكن استثمار حصيلتها في ميادين الاستثمار الأخرى .

ولا تختلف الرجعية في أهدافها وطبيعتها عن بعضها ، والرجعية السورية هي الرجعية المصرية أو الرجعية المغربية ، أو العراقية .

وقد انتششت آمال الرجعية المصرية انتعاشا كبيرا بعد الانقلاب السوري ، وبدأوا يرون فيمما حدث في دمشق نموذجًا للعمل والحركة ، وخرج من الجحور من ناموا طوال السنوات الماضية ، وطرح الانتهازيون الأنفة الثورية والاشتراكية التي وضعوها على وجوههم ، وكشف الرجعيون الجدد الذين نمو كالحطاب الطفيلية على كيان المجتمع الجديد عن وجهم الحقيقي .

وكان لابد من عامل حاسم وضربة قاصمة . لقد أثبتت النكسة السورية أن الرجعية المصرية لم تستسلم ، ولم تقبل أن تلاثم نفسها ، ولم تستطع أن تفهم تغير الأحوال والأزمان ، ورفضت كل الفرص الكبيرة الكريمة التي هيأتها لها ثورتنا « البيضاء » .

وأثبتت الرجعية أنها تتحين الفرص ، لتسترد كل شيء ، ولتقضي على كل ما حققناه ، ولتعود بنا مرة أخرى الى ربة المستعمرين في أشكال وأوضاع أخرى .

ولهذا كان لابد أن تنتهي ، أو ينقش الشعب .

وفي هذه التصفية النهائية للرجعية ، جردت الثورة على نظافة أيديها ، ومثاليها وكرامها ، فهي قد صفت الرجعية كطبيعة .. جردتها من أسلحتها وتحفظت على بعض أقطابها ، ومنحتها ما يكفل لها من الحياة أعلى مستوى يسمح به اقتصادنا الجديد ، وبذلك منحت الثورة لهذه الرجعية فرصة أن تلاثم نفسها مرة أخرى ، ومنحت لأولادها وبناتها فرصة النمو في مجتمع سسليم يمنحهم نفس الفرص التي يمنحها لأبنائه .

وفي الثورات الأخرى ، حينما تجرؤ الرجعية على حمل السلاح ضد الثورة ، تصفى هذه الطبقات تصفية دموية ، وعنيفة ، وتحرم هي وأبنائها من كل حقوقها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ولا يقبل هؤلاء ثانية في المجتمع الا حينما يثبت بما لا يقبل الشك ، تغير طبيعتهم وكفاهم الصادق من أجل تفهم المجتمع الجديد والتلازم معه .

ولم يعرف تاريخ الثورات ، ثورة كانت من السماحة والجدود يمثل ما كانت ثورتنا مع أعدائها ، وربما لم يعرف تاريخ الرجعية في العالم رجعية كانت

فماذا كان موقف الملاك ؟

لقد وجه القانون أساساً الى الاقطاعيين الكبار الذين كانوا عماد الاستعمار والاستغلال ، وهؤلاء كانوا خليطاً متنافراً من أبناء الأسرة المالكة ومن الشراكة والأثراك والألبان والمصريين ، وكل الفئات والطبقات الغريبة الدخيلة على البلاد .

وكان على الملاك الوطنيين الذين بقي لهم ثلاثمائة فدان أن يطربوا لانتهاء هذه الطبقة وأن يطربوا لما توفره لهم الثورة من فرص الاستثمار الصناعي . . . وأن يطربوا لأن الفلاحين قد حصلوا على شيء يجعل منهم عنصر استقرار وتوازن ، لا مادة قلق وسخط ، خاصة وعدد كبير من هؤلاء الملاك فلاحسون في أصولهم .

ولكن ما حدث كان عكس هذا تماماً . . . فقد قاموا هذا القانون مقاومة مستميتة الى حد الاطاحة بكل شيء ، والنزف بكل شيء الى الجحيم . . . ووضح هذا تماماً في المعركة بين الثورة وبين حزب الأغلبية السابق وهو حزب الوفد .

وفي بداية الثورة ، رأى قادة هذه الثورة ان الطريق الطبيعي والمنطقي التاريخي يحنم أن تتعاون الثورة مع حزب الأغلبية . . . كان هذا هو الحزب الذي قاد المعركة الوطنية منذ سنة ١٩١٩ حتى حريق القاهرة . وكان الحزب الذي يضم الغالبية العظمى للجهاديين والوطنيين الشعب الأخرى .

وكان هذا الحزب يفتش دائماً لأن الجيش والبوليس كانا دائماً ضد الشعب ، ولأن الملك والاقطاعيين الكبار كانوا يستطيعون بثرائهم وسلطتهم مقاومة الكفاح .

وكان التعاون بين الثورة وحزب الأغلبية يعني تحقيق الاستمرار في تاريخنا وتراتبنا الوطني ، ويعني تمسك كل القوى الوطنية القديمة والجديدة في البلاد ، ويعني سد كل الثغرات التي كانت تقضى بالفشل على جهادنا وكفاحنا ، وتعني قيام محور لا يهزم هو جيش الشعب والثورة ، الى جنب حزب الشعب والثورة . . .

واشترط حزب الأغلبية شرطاً واحداً لهذا التعاون هو إلغاء قانون الإصلاح الزراعي .

وكما لا يعرف كثيرون من أبناء هذا الشعب ذهب قائد الثورة أربع مرات لمقابلة السكرتير العام لحزب الأغلبية ، ليقنعهم بضرورة هذا القانون لمعركة

التحرير ضد الاستعمار ، ولمعركة بناء الاقتصاد الوطني ، ولتحقيق شيء من العدالة الاجتماعية ، ولعودة الحياة النيابية والديموقراطية على أسس سلمية ، ولكن الزعيم الوطني لم يستجب لشيء من هذا .

واجتمع قائد الثورة بقيادة الحزب مجتمعين ولم يكن الجواب مختلفاً . . .

ان التحرر من الاستعمار لا يهم ، وقياساً الديموقراطية على أسس سلمية لا يهم ، وتدعيم الاقتصاد الوطني لا يهم ، والعدالة الاجتماعية لا تهم . . . إنما الشيء الوحيد الذي يعني كل شيء هو ألا تمس قدسية الملكية الفردية ، وحرمة الضياع الكبرى .

ولم يختلف موقف أي حزب من الأحزاب القديمة عن موقف حزب الأغلبية ، بل لأول مرة في تاريخ البلاد ، اتفق هؤلاء على ما لم يتفقوا عليه خلال الثورة الوطنية والمعركة الوطنية ، واجتمعوا جميعاً في جبهة واحدة ومؤتمر واحد ، هو جمعية الملاك ، للدفاع عن أرضهم ضد قانون الإصلاح الزراعي . . . أي انضم الملاك الوطنيون الى كبار الاقطاعيين عملاء الاستعمار في صف واحد ، دفاعاً عن مصالحهم الجوهري المشترك وهو الأرض .

بل وواجهت الثورة شيئاً لم تتوقعه ، واكتشفت ان اديسي الوزراء « الزبنة الصارم » الذي اختارته من بين السياسيين القدامى لهالة التي أحاط بها نفسه ، يقف مع هؤلاء جميعاً قلباً وقالباً . . . وكان هذا حكماً صريحاً واضحاً على أن المهد القديم والنظام القديم ، لم يعد فيه شيء صالح ويجب أن ينتهي تماماً .

ولم يختلف موقف الرأسماليين في شيء عن موقف الملاك ازاء الثورة .

لقد حطمت الثورة سيطرة رأس المال الأجنبي على الاقتصاد المصري ، وحطمت سيطرة الاحتكاريين المصريين الذين كانوا اذناناً لرأس المال الأجنبي ، وفقرت كل المقومات لكي تنمو طبقة من الرأسماليين الوطنيين تتمتع بالجرأة والابتكار والمغامرة ، وتحس بتبعاتها الوطنية والاجتماعية وتدرك روح العصر ومقتضيات التطور ، ولكن ما حدث كان عكس هذا تماماً .

اولاً - أدركت الثورة أن تحقيق التصنيع واقامته على أساس وطني واجتماعي ، يتطلب قيام قطاع

رغم ارادتهم ، كان كل جهدهم هو التسلاعب والعبث بهذه القوانين ، والتحايل على تطبيقها وتنفيذها .

رابعا - استطاع هؤلاء الراسماليون أن يسيطروا على قطاعات كبيرة من الجهاز الحكومي والاداري وتسخيرها في سبيل مصالحهم ، أما عن طريق عقليات هذه الأجهزة ، وتكوينها ، وإما عن طريق شرائها وفسادها بالرشوة والهدايا مما شل كثيرا من هذه القطاعات ، وجعلها عتبة في سبيل التطور يجب أن تزاح .

خامسا - أراد هؤلاء الراسماليون الاستيلاء على الثورة ذاتها ، بأن أغروا فئة من الانتهازيين وفتحوا شهيتهم للثروة والجساء معتقدين أنهم بهذا يخلقون طبقة جديدة تهيب لهم الحماية والسيطرة اللازمين لتحقيق مصالحهم لمدى طويل .

وقد صدرت قوانين يولية سسنة ١٩٦١ وهي قوانين الثورة الاشتراكية لأن ثورتنا قد تحققت من أن طبقي الملاك والرسماليين تقفان عتبة أمام التطور وليستنا أملا مطلقا لتحمل لأي تبعة وطنية أو اجتماعية .

وصدرت قوانين يوليو سنة ١٩٦١ لأن ثورتنا تحققت من أن القوي الشعبية التي تمت خلال تسع سنوات من الثورة ، قوى الفلاحين والعمال والمثقفين والضباط والجنود قد نضج وعيها الى الحد الذي يمكن فيه - بل يتحتم فيه - قيام دولة اشتراكية تبنيها وتحميها هذه القوى المزدهرة الجديدة .

وصدرت قوانين يوليو سنة ١٩٦١ لأن صدق ثورتنا ، وبحتمها عن حلول صادقة حقيقية لمشاكلنا العميقة ، قد هداها ، بالتجربة والخطأ ، الى أنه لا حل سوى الاشتراكية .

وقامت الرجعية الاقطاعية والرسمالية بأخسر محاولة لها في البقاء ، وفي مواجهة قدر تاريخي محتوم ، ونزلت بالدبابات ، لتستولى على السلطة في دمشق ، ولتترك كيان الجمهورية ، ولتحصده أبناء الشعب بالمثلث .

وتمكن الرجعية ، عن طريق أخطائنا ، من النجاح وكان لابد من حصر هذا النجاح ومن تصفية جناح الرجعية القيم بيننا تصفية نهائية وتحصين القلعة الرئيسية ، حتى تدق ساعة استرداد رأس الجسر في دمشق .

عام يتولى المرافق الجهورية ، وتبقى المرافق الأخرى للقطاع الخاص .

وكان هدف هذا الاقتصاد المختلط هو الاستفادة من مزايا التخطيط الاقتصادي في القطاع العام . ومن مزايا الجهد الفردي والابتكار الفردي في القطاع الخاص .

وكان هدفه أيضا تحقيق توازن اجتماعي واقتصادي ، بين الطبقات المحرومة والمالكة ، وبين طبقة العمال والرسماليين ، حماية للكيان الوطني كله . وذلك باقامة دولة رعاية اجتماعية .

ولكن أصر الراسماليون على أن القطاع العام هذا يجب أن يكون مؤقتا ، وأن تتولى الدولة المشاريع التي لا يقيمها القطاع الخاص لأنها لا تحقق ربحا عاجلا ووفيرا ، وأنه بعد أن تقيم الدولة هذه المشاريع وتؤكد أرباحها لابد وأن تبيعها للرسماليين بأسعار رخيصة على مدى طويل .

وكان هذا يعني أن تصبح الدولة رأسماليا كبيرا يعمل لصالح باقي الراسماليين .

ثانيا - تجاهل هؤلاء الراسماليون كل التبعات الوطنية والاجتماعية ، فقد تلاعبوا باقتصاد البلاد في سلسلة من عمليات المضاربة والتوريث كانت تلجئ الحكومة للتدخل المستمر لحماية الاقتصاد من الانهيار ، وتلاعبوا بكل أسعار المواد الجهورية والضرورية تلاعبا أدى الى جوع المواطنين ، بل الى تسممهم في بعض الأحيان بما غشوه من مواد الطعام والأدوية .

وكان هدفهم الأول والأخير هو تحقيق أكبر قسط من الربح بأقل جهد وفي أقصر وقت ، ولو على حساب الوطن والمجتمع .

وكان فهمهم لسياسةنا العربية أنها مجرد فتح الأسواق العربية أمامهم ، وكان فهمهم لسياسةنا الافريقية ، أنها مجرد تمهيد الطريق لهم الى أسواق افريقيا ، وكان فهمهم للحياة أنه صفقة رابحة ، للمضاربة على الكتلتين والاستفادة من أسسواق الكتلتين ومواردهما .

ثالثا - وقف هؤلاء الراسماليون حجر عثرة ضد قوانين العمال ، أو ضد التوسع في حقوق العمال ، وعارضوا بشدة قيام أي تنظيم نقابي أو تدعيم وتوطيد التنظيمات النقابية .

وحينما صدرت قوانين العمال ، والتنظيم النقابي

تركيا... وفضايا العرب

بقلم: محمد رفعت

١٩٥٢ ، وحلف « الوسط » الذي كان يعرف بحلف بغداد . وتركيا هي التي وضعت نواته الأولى بانفاقها مع الباكستان والعراق في عام ١٩٥٤ . ولا يقتصر الأمر على مجرد عضوية تركيا في الحلفين ، بل ان مركز تركيا الاستراتيجي بسبب تحكمها في مضائق البسفور والدرديل ومشاغرة حدودها بالانحياز السوفيتي ووقوفها بين الشرق والغرب على قدمين احدهما فوق أوروبا والآخرى على أديم آسيا ، كل هذا قد جعل من تركيا أهم وأقرب قاعدة يستطيع الغرب عن طريقها ان ينال من غريمته روسيا كبقما شاء . وتركيا الى جانب الاحلاف السياسية عضو اصيل في المجلس الأوربي الذي انشئ في عام ١٩٤٨ ، والذي يجتمع سنويا في استراسبورج لبحث الشؤون العامة لأوروبا . كما انها عضو في منظمة التعاون الاقتصادي ومن القروض والأمريكية يبلغ مئات الملايين من الدولارات سنويا .

ومع ذلك فان من حق « أتاتورك » علينا وهو المؤسس لتركيا الحديثة ، ان نشيد بحكمته وأعتداله عقب ثورته الكبرى في أعقاب الحرب العالمية الأولى وانتصاراته الحاسمة على اليونان والحلفاء . فقد راعى أتاتورك حق الشعوب في

بين تركيا والعرب من أواخر القبري والدين والتقاليد ما كان خليقا أن يبوء تركيا مكانة الأخوة والصداقة بينها وبين الدول العربية جميعها . ولكن الوجهة الغربية الانحيازية التي جنت بها تركيا منذ الثورة الكمالية بصفة عامة وبمسند الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة ، قد جعلت أوجه الخلاف تنسج بين الجانبين أريدا أريدا حتى بدت تركيا الحديثة وهي الدولة الاستيعابية لآسيا الأسيوية جغرافيا (١) ، وكأنها دولة أوربية أصيلة ليس بها مساجد يذكر فيها اسم الله ، وتعنو فيها وجوه أكثر من ٩٨ ٪ من سكانها للحن القيوم .

فتركيا اليوم من حيث مكانتها في الاحلاف الغربية تلي راسا الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا ، فهي الدولة الوحيدة خارج نطاق الدول الثلاث الكبرى التي تشترك في حلفين سياسيين على درجة عظيمة من الأهمية ، هما حلف شمال الاطلنطي الذي انضمت اليه مع اليونان في عام

(١) لا تزيد رقعة تركيا في أوروبا على ٢٣ و ٨٥ كم. من مجموع مساحتها التي تبلغ ٧٦٧ و ١١٩ كم. أما عدد سكان تركيا في أوروبا فيبلغ نحو مليوني نسمة على حين يبلغ عدد سكان تركيا في آسيا نحو ثلاثة وعشرين مليونا .

مستقلة لجبل الدروز ولاقليم العلوين ، وبه ميثاء اللاذقية ، ولسنجق اسكندرونة وبه انطاكية . ولما ابرمت معاهدة لوزان مع تركيا كما سبق القول ، اعترفت تركيا بزوال سيادتها عن الاقاليم العربية التي كانت تحت حكمها ومنها سنجق اسكندرونة . ولكن فرنسا رغبة منها في استعالة تركيا لم تشأ ان تترك هذه المنطقة المهمة لسوريا ، وقد اوشكت ان تنجح في الحصول على استقلالها . ومع ان نسبة عدد السكان الأتراك بالمنطقة لم يكن ليزيد على ٤٠ ٪ من المجموع ، وعلى الرغم من ان وثيقة انتداب فرنسا على سوريا تبنى عليها ان تفرط في شبر من ارض البلاد دون موافقة مجلس العصبة والشعب السوري صاحب الحق الشرعي ، فان فرنسا انصلت راسا بتركيا في عام ١٩٣٨ واتفقت معا على اجراء انتخابات لجمعية تشريعية ، مهد لها الاتراك وفاقوا فيها . وحينئذ ألفوا اسم « اسكندرونة » ، واطلقوا على المنطقة اسم « هاتاي » ، وانتخبوا رئيسا لتركيا للدولة الجديدة ، واختاروا لها علما لا يختلف عن العلم التركي الا في النجم الذي يتوسط الهلال فجعلوه نجما مفرقا لا يغطيهِ البيضاء .

ومنذ ذلك الوقت اخذ الاتراك « يتركون » المنطقة فجعلوا اللغة التركية وحدها اللغة الرسمية ولغة التعليم بالمدارس وابعادوا الموظفين العرب سواء منهم المسلمون والمسيحيون .

وفي يوتية سنة ١٩٣٩ وبوادر الحرب العالمية الثانية بادية على الاتفاق، تخلت فرنسا نهائيا لتركيا عن المنطقة دون ان تستشير حكومة سوريا في الامر . وعز على العرب منذ ذلك الوقت ان يقطع منهم اقليم « اسكندرونة » على غير رضا من اصحاب الشأن فيه .

ج - مشكلة فلسطين : لما عرض موضوع تقسيم فلسطين بين العرب واليهود على الجمعية العامة للأمم المتحدة في خريف عام ١٩٤٧ ، كان العرب مصممين على وقف قرار التقسيم بكافة

تقرير مصيرها - وهو المبدأ الذي نادى به « ولسون » رئيس الولايات المتحدة اذ ذاك - واعترف « اتاتورك » فوراً بحق الشعوب العربية التي كانت تخضع لتركيا قبل الحرب في الاستقلال والسيادة . وجاءت « معاهدة لوزان » في عسبام ١٩٢٢ مؤيدة لهذا الحق . فما ان ابرمت هذه المعاهدة حتى اصبحت السيادة الوطنية مكفولة للشعوب العربية التي انفصلت عن تركيا .

ويمكن تلخيص المسائل التي كانت فيها تركيا في السنين الأخيرة طرفا مع العرب فيما يلي :

١ - مسألة الموصل : في مؤتمر « لوزان » رفضت تركيا ان تنزل للعراق عن اقليم الموصل بحجة ان المنطقة كردية أصلا وليست عربية . ولكن الحقيقة هي ان راحة البترول كانت تفوح بشدة من الاقليم ، ولذلك تشبث بالمنطقة كل من تركيا وبريطانيا بصفة كونها صاحبة الانتداب على العراق حينذاك . وانتهى مؤتمر « لوزان » بأن قرر انه اذا لم يصل الطرفان الى قرار في مدى عام فاج الاشكال يحال الى مجلس عصبة الأمم . ونعلا لعرفت بريطانيا الموضوع امام مجلس العصبة ، وتالفت لجنة دولية ما لبثت ان قررت في ديسمبر سنة ١٩٢٥ ضم الاقليم الى العراق . فبرمت تركيا بالقرار وانتقمت لنفسها من الحلفاء بأن عقدت مع الاتحاد السوفيتي معاهدتها الشهيرة في ذلك العام . ولكن بريطانيا عادت فصالحت تركيا على ان تخصص لغاليتها ١٠ ٪ من انتاج البترول في المنطقة مقابل نزولها من الموصل .

ب - سنجق اسكندرونة : كانت فرنسا قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها تطمع في ضم سوريا ولبنان الى امبراطوريتها الواسعة في حوض البحر المتوسط . فلما ضاع املاها في الضم ولم تقف الا بالانتداب ، عولت على ان تتبع في حكم هذه البلاد سياسة من شأنها ان تمزق اوصال سوريا ، وتسد عليها منافذ البحر المتوسط فزادت في رقعة لبنان على حساب سوريا ، وقررت ان تكون هناك ادارات

جمال عبد الناصر في أكتوبر عام ١٩٥٤ بالاتفاق مع بريطانيا على جلاء قوات الاحتلال البريطاني نهائيا عن مصر والسودان في مدى عشرين شهرا من تاريخ الاتفاق .

وفي هذا الاتفاق الذي بطل عمله على اثر العدوان البريطاني الفاشم على بور سعيد في عام ١٩٥٦ أبدت مصر لفتة كريمة نحو تركيا اذ قبلت ان تعود القوات البريطانية الى قاعدة القناة اذا ما تعرضت للعدوان من الخارج احدى دول الجامعة العربية المشتركة في الضمان المشترك او اذا تعرضت تركيا لمثل هذا العدوان .

هـ - حلف بغداد : وفي ذلك الوقت الذي تهيأت فيه مصر للاضطلاع برسالتها نحو نفسها ونحو اخواتها العرب ، كان الغرب يدبر خطله في الشرق الأوسط ، ويريد ان يعمل على صد النفوذ الشيوعي من المنطقة بانشاء حزام دفاعي في المنطقة على نسق حزام حلف شمال الاطلسي . وهنا نذرت تركيا نفسها للعمل على انشاء الحلف ، فانفتحت في عام ١٩٥٥ مع الباكستان والعراق وايران ، ثم تلته بريطانيا فالولايات المتحدة ، وهذه اشتركت في معظم لجان الحلف وزودته بالعون المادي اللازم . واراد «عدنان مندريس» رئيس وزراء تركيا حينذاك ان يستعمل مصر الى الحلف وتحدد موعد زيارته للقاهرة .

ولكن جمال عبد الناصر بحزمه وبعد نظره سرعان ما خيب مسمى تركيا قائل موعدا الزيارة ، وبذلك جنب مصر شر الوقوع في حبال التكتل السياسي ، وفوت على اعداء القومية العربية ما كانوا يهدفون اليه بانشائهم « حلف بغداد » من تفكيك لوحدة العرب ، وابدال الفكرة العربية بالفكرة الاسلامية الشرقية البحتة ، وهي التي اتسم بها الحلف، وكان العرب يعتقدون ، ولا يزالون ، بان الدفاع عن منطقتهم يجب ان يتبثق من صميم انفسهم ، ومن داخل منطقتهم ، وان الشعوب العربية لا تهددها روسيا ، وانما الذي يهددهم في كل يوم بل وفي كل ساعة هو احتمال عدوان اسرائيل صنيعة الغرب .

الطرق الممكنة ، كما كانت دول الغرب من جهتها ومعها الاتحاد السوفيتي مصممة على توطين اليهود في فلسطين مهما بذلوا في هذا السبيل . من اجل ذلك بلغ اللجاج والحوار والشد والجذب والوعيد والوعيد بين الدول الاعضاء مدى لم يسبق له مثيل في المحيط السياسي . ولما كان سريان قرار التقسيم يقتضى الحصول على ثلثي اصوات الجمعية العامة ، فان الولايات المتحدة جعلت تسمى وتستعمل الدول بدعائها لاسرائيل حتى فاز القرار في ٢٩ نوفمبر من ذلك العام بثلاثة وثلاثين صوتا ضد ثلاثة عشر وامتناع عشرين عن التصويت .

وكانت تركيا - والحق يقال - من بين الدول التي عارضت قرار التقسيم . ولكن سرعان ما لحقت السيئة بالحسنة فمما ان قامت دولة اسرائيل ، حتى كانت تركيا من اوليات الدول التي اعترفت بها . ولم يقتصر الامر على مجرد الاعتراف ، بل ان تركيا اخذت توطد علاقاتها الاقتصادية والسياسية باسرائيل ، وتقف الى جانبها في المجالات الدولية حتى انها قبلت ان تكون ضمن الدول التي قررت الامم المتحدة ان تشرف على قرار التقسيم هذا الى ان استمرار علاقات تركيا الاقتصادية باسرائيل كان من شأنه ان يضعف الحصار الاقتصادي الذي فرضه العرب على الصهيونيين وعملاتهم .

د - وفي عام ١٩٥١ اشتركت تركيا مع الدول الثلاث الكبرى في تقديم مشروع الدفاع المشترك عن الشرق الأوسط ، ودعوة مصر الى الاشتراك فيه حتى يتسنى بذلك حل مشكلة الاحتلال البريطاني في مصر ، ويصبح احتلال منطقة السويس دوليا بعد ان كان بريطانيا صرفا - الامر الذي اغضب مصر واحفظها ضد تركيا . فما كان من مصر الا ان ردت الاهانة ، لا يرفض المشروع فحسب ، بل بالغاء معاهدة التحالف بينها وبين بريطانيا ، ومن ثم بدا ذلك الكفاح المستتر المرير بين مصر والقوات البريطانية بمنطقة القناة . وكان كفاحا استمر اربعة اعوام توجهت حكومة الثورة بزعامة الرئيس

وزيرين آخرين ، وبالسجن على رئيس الجمهورية السابق وآخرين .

وعلى الرغم من تحسن العلاقات نوعا بين تركيا وحكومة الجمهورية العربية المتحدة على اثر مبادرة الرئيس جمال عبد الناصر بالاعتراف بالحكومة الجديدة ، فان تركيا لم تحافظ على اواصر هذه الصداقة اذ ما لبثت ان انصحت عن مطامعها وسوء نيتها نحو العرب والقومية العربية بمسارعتها الى الاعتراف بحركة الانفصال الرجعية في سوريا ، وذلك حتى لا تقف على حدود تركيا في الجنوب قوة مرهوبة كقوة الجمهورية العربية ، وحتى يكون اعتراف تركيا بحركة الانفصال لنا لسكوت حكومة سوريا الانفصالية عن المطالبة بسنشق اسكندرونة.

ولذلك كان رد رئيس الجمهورية العربية المتحدة حاسما وسريعا اذ قرر قطع العلاقات مع تركيا ، وبذلك عاد الجفاء من جديد بين تركيا والعرب

وما كان احرى بتركيا الحديثة بعد ان تخلصت من عدنان مندريس صاحب سياسة حلف بغداد ومعاقرة العرب ان تحافظ على سلامة خط دفاعها الشرقي وصيانته ، ضد كل عدوان قد ياتيها من ناحية الشرق وذلك بمساعدة جيرانها العرب وعدم التدخل في شئون يعتبرها العرب من صميم شئونهم الداخلية .

و - وقد انبنى على انشاء « حلف بغداد » في عام ١٩٥٥ ان سارت تركيا وراء حكومات الغرب ضد مصر عندما اثيرت مسألة تأميم قناة السويس ، وضد سوريا عندما اتهمتها تركيا بانها تعد العدة لهاجمتها في عام ١٩٥٧ وتقدمت بشكواها لمجلس الأمن . هذا الى جانب ما سببه « حلف بغداد » من توتر بين الدول العربية وبين العراق تؤيده تركيا ودول الغرب ، الأمر الذي ادى الى تصدع الكيان العربي وإلى شدة كراهية الشعب العراقي لحكامه ، حتى انتهت به الحال الى قيام ثورة ١٤ يولييه سنة ١٩٥٨ ، وهو الموعد الذي كان قد تحدد لاجتماع مجلس « حلف بغداد » باسطنبول في ذلك العام . وقد اطاحت ثورة العراق بحكام العراق وبالحلف بغداد فيما يخص العراق والعرب .

و - ويبدو ان لعنة الاحلاف ما فتئت تلاحق تركيا ، فقد اندلعت فيها ثورة الجيش التركي باسم جبهة الوحدة القومية برياسة « جمال جورسيل » وكان ذلك على اثر اجتماع مجلس « حلف شمال الاطلسي » باسطنبول في مايو سنة ١٩٦٠ . وقد تسلمت الثورة مقاليد الحكم في البلاد والثب القضي على رئيس الجمهورية « جلال يايار » ورئيس وزرائه « عدنان مندريس » وعدد من وزرائه ومئات من انصار حزبه . وقدموا للمحاكمة . فاصدرت المحكمة حكمها في سبتمبر الماضي باعدام « مندريس »





شفيق غريبال

مدرسة التاريخ المصري الحديث

بقام : الدكتور محمد انيس



ARCHIVE

<http://archivebeta.sakhril.com>

الفكرية في مصر بكل جوانبها ، فالرجل لا يتصل بحركة دراسة التاريخ في مصر فحسب ، بل بالحركة الفكرية المصرية بصفة عامة ، وأن بقي صاحب مدرسة متميزة في التاريخ

وغريبال لم يعش الحركة الفكرية بكل أبعادها الأفقية فحسب ، بل كذلك بأبعادها الرأسية . فقد ولد « شفيق غريبال » في عام ١٨٩٤ بالاسكندرية ، وتخرج في مدرسة المعلمين الخديوية عام ١٩١٥ - ثم أوفد في بعثة لدراسة التاريخ بجامعة « ليفربول » ، فحصل على الليسانس في التاريخ عام ١٩١٩ ، وعاد الى مصر ليعمل مدرسا بمدرسة العباسية الثانوية بالاسكندرية ثلاث سنوات ، أوفد بعدها مرة أخرى للتحضير للدرجة الماجستير في التاريخ الحديث بجامعة لندن ، والتحق بمدرسة الدراسات التاريخية واشرف على رسالته المؤرخ المعروف « ارنولد توينبي » - وكان وقتها مدرسا صغيرا بجامعة لندن - وحصل غريبال على الماجستير في التاريخ الحديث عام ١٩٢٤

حكم النية في البرية ساراك
ما هذه النيسا بدار قرار
بينا يرى الانسان فيها مخبرا
حتى يرى خبرا من الاخبار

فما اصدق قول الشاعر على المؤرخ ، تظلل أخبار الناس وتحقيقها وتفسيرها شغله الشاغل حتى يصبح هو خبرا يتناقله الناس عند وفاته ، « وشفيق غريبال » ، أو « غريبال » ، كما تسميه الدوائر العلمية في الغرب ، كان الخير الذي رآه الناس وتحدثوا عنه صبيحة يوم الخميس التاسع عشر من اكتوبر . واجتمع وراء اجتماعه رجال الفكر والقلم في مصر ، كل منهم كان على صلة به . منهم من كان تلميذا له وحضر عليه ، أو زميلا في المجمع اللغوي . أو في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، أو في لجنة من لجان التاريخ أو الآثار أو الوثائق ، هكذا عاش غريبال الحسرة

أسرة محمد علي بعد تدهورها في نظر المصريين منذ أيام « توفيق » بالذات .

هكذا كان الموقف ، وهكذا كانت المسؤولية الضخمة والهمة الشاقة تنتظر المؤرخ المصري الصغير العائد من بعثته من إنجلترا ، مهمة انتزاع الدراسات التاريخية من يد القصر والأجانب ، وبمعنى أدق مهمة تمصير التاريخ المصري قبل أن يعرف الناس في مصر فكرة التمسير بما يقرب من ربع قرن .

بدأ غربال يعمل في ذلك بعيدا عن القصر ، وفي داخل الجامعة ، فأشرف على عدد كبير من الرسائل التاريخية وكثر تلاميذه واخذوا بدورهم يحتلون مناصب التدريس في الجامعة ، واخذ مركز الثقل في هذه الدراسات ينتقل تدريجيا - ودون ضجة - من دوائر القصر الى الجامعة ومن ايدي الأجانب الى ايدي المصريين .

ويخيل الى ان المسؤولية التاريخية التي اقيمت على عاتق « غربال » هي التي حدثت بشكل حاسم تأليفه التاريخي من ناحية السكم . فـ « غربال » كان مثاقيل بالغة . لأن المهمة لم تكن في أن يخرسج بلانتيو أو « ليرة » كتب زيادة في تاريخ مصر الحديث ، ولكن الظروف التي وضع فيها « غربال » والتي حتمت عليه أن يقوم بعملية تمصير التاريخ المصري تطلبت منه أن ينصرف كلية إلى انشاء مدرسة كاملة في التاريخ المصري الحديث من المصريين - وأذكر مرة أن محررا بجريدة الجمهورية سألته عن مؤلفاته التي يعتز بها ، فأشار الى تلامذته ، وكانوا حوله من الذين يحضرون الرسائل عليه ، وقال : « هؤلاء هم أهم مؤلفاتي » .

● كيف بدأت وتطورت اهتمامات غربال التاريخية؟

بدأ غربال بدراسة « محمد علي » فرسانته للماجستير عن « بداية المسألة المصرية وظهور محمد علي » (1) وهي تتناول التطورات السياسية الهامة في مصر إبان الاحتلال الفرنسي، والفترة التي

وعاد الى مصر ليشغل منصب مدرس بمدرسة المعلمين العليا ، وفي عام ١٩٢٩ نقل الى الجامعة المصرية في وظيفة أستاذ مساعد للتاريخ الحديث، وورث في عام ١٩٣٦ استادا للتاريخ الحديث ، فكان أول مصري يتولى هذا المنصب بالجامعة خلفا للمؤرخ الإنجليزي المعروف « جـرانت » . وبدأ « غربال » من ثم طريقا طويلا في خدمة الدراسات التاريخية في مصر .

وللدراسات التاريخية الحديثة في مصر قصة ترتبط بحياة « غربال » . فقد نفر المصريون من كتابة تاريخهم الحديث حتى لا يتبعوا تحت أضواء أسرة محمد علي ، وكان « عبد الرحمن الجبرتي » امامهم شهيدا من شهداء التاريخ المصري الحديث وكروته أسرة محمد علي من جانبها أن يشغل المصريون بدراسة تاريخهم الحديث ، فكان أن أسلم الملك أحمد فؤاد زمام التاريخ المصري الحديث الى مجموعة من المؤرخين الأجانب ، « هابوتو » ، « دوان » ، « كرايتس » ، « ساماركو » ، « سبارل رو » وغيرهم . ففتح لهم وفاقا عابدين ونقل الوثائق الخاصة بمصر من دور الوثائق الأوروبية والأمريكية ووضعها امام هؤلاء المؤرخين الغربيين في جانب ، ووضع امامهم في جانب آخر المكافآت المادية الجيدة ، وطلب اليهم أن يكتبوا تاريخ مصر الحديث وبألفاظ تاريخ « أسمايل » و « محمد علي » ، وخرجت كتب هؤلاء المؤرخين الأجانب لتتلا رفوف المكتبات وتثبت المفاهيم التاريخية في مصر الحديثة على نحو كان من الصعب التخلص منها ولا يزال .

وليس في هذا القول شيء من المبالغة ، فقد ذكر لي المؤرخ الإنجليزي « دودويل » - وكنت قد أدركته في لندن قبل وفاته في عام ١٩٤٦ - انه كتب كتابه عن « محمد علي » (مؤسس مصر الحديثة) في عام ١٩٣٥ بتكليف من الملك فؤاد وأنه لم يتقاضى على ذلك أكثر من خمسمائة جنيه وأنه يعتبر المبلغ أقل من الجهد الذي بذله فيه .

ونحن لا نستطيع ان ننكر ما قدمته مجموعة القصر من المؤرخين الأجانب من خدمة للتاريخ المصري الحديث ولكن يجب أن نؤكد هنا أن عملها قصد به تمجيد أسرة محمد علي ، والسدقاق عن أخطائها ، وتبرير تصرف حكائها ، فهي حركة تقوم باعتبارها مكملة لسياسة « فؤاد » في احياء مركز

(1) « The Beginnings of the Egyptian question and the Rise of Mehmet Ali », London 1928

لا زالت هذه الرسالة باللغة الإنجليزية لم تترجم الى العربية بعد ، مع أن « ارنولد توينبي » في مقدمته للكتاب كان يلح في أن تترجم الى العربية حتى تتم الافادة منها في العلم العربي .

مقاله : « مصر عند مفترق الطرق - رسالة حسين أفندي الروزنامجي »

« مجلة كلية الآداب مايو ١٩٣٦ » وهو مخطوط يتناول مجموعة الاسئلة التي وجهها « سستيف » مدير الادارة المالية في عهد الحملة الفرنسية الى « حسين أفندي الروزنامجي » أحد أفندي الروزنامة في مصر ، واجابات « حسين أفندي » على هذه الاسئلة - واثبت « غربال » بهذا البحث أنه محقق للمخطوطات العربية من الدرجة الأولى (١)

هكذا بدأ « غربال » وظل فترة طويلة من حياته العلمية شديد الاهتمام بتلك الفترة الصاخبة من

(١) اعلم أن غربال كان قد فرغ من وقت بعيد « ١٩٥٢ » من تحقيق مخطوط « عيد الرحمن الجبري » المسمى « ملقبير التقديس بكتاب دولة الفرنسي » تحقيقاً طبياً معداً للنشر ، ولا أدنى شك لعدم سره حتى الآن . وأما ما نأمل أن يكون هذا المخطوط المحقق في مدهمة ما ينشر من كتابات « غسريال » وإبعاله فير استوره .

ثلث الحملة الفرنسية ثم تولية « محمد علي » حتى استقرت له الباشوية تماماً في عام ١٨١١ . وكان أبرز ما في هذه الدراسة الربط بين التطشورات الدولية وأحداث مصر في هذه الفترة . . ولا ريب أن هذا الأفق الواسع ، والنظرة الى أحداث مصر في ضوء العلاقات الدولية هي التي تميز دراسة « غربال » عما كتبه مثلاً « عيد الرحمن الرافعي » في كتابه « الحملة الفرنسية » وفي كتابه « محمد علي الكبير » . وأغلب الظن أن « غربال » كان متأثراً في هذا الاتجاه « بارنولد توينبي » الذي يحتل الآن منصب مدير معهد الشؤون الدولية Chatham House بلندن .

ونظل هذه الفترة بالذات ، مطلع القرن التاسع عشر ، محور اهتمام « غربال » . ففي الثلاثينات كتب غربال كتابه « الجنرال يعقوب والفارس لاسكاريس » (١٩٣٢) ونشر في هذا الكتاب قصة مشروع الاستقلال الذي حمله معه « يعقوب حنا » بعد خروج الفرنسيين من مصر ، ليفسأوض الدول الأوربية عليه . وفي الثلاثينات أيضاً نشر « غربال »

ARCHIVE



« شفيق غربال » يوسط طلبة الدراسات العليا بجامعة القاهرة والي يمينه الدكتور محمد أحمد خلف الله

بالمقابل ، قلنا أيضا أننا نعلم أنهم تحديد طور إسلامي داخل
 أطوار نمو الأمم الإسلامية - هذا الاستعمال الفردي له ما
 يبرره عندهم ، هو نتيجة الفصل بين ما سموه السياسة
 وما سموه الدين . أما هذا ، فما وجه تبريره ، وما مقياس
 الإسلام ؟ لهو وقوع الشيء في عصر سابق لقرن الثالث عشر
 أو الرابع الهجري مثلا ؟ أو أن المؤثر الثلاثي في حياة
 المسلمين كان مصدره أوروبا معاصرا ؟ أنا أعلم جميعا أن
 الحضارة الإسلامية التاريخية كانت مزيجاً من عناصر متباينة
 شرقية وغربية . قلبي من سبب مقول لاستعمال الوصف
 إسلامي من الحياة الفكرية للمسلمين في دور تاريخها بفلسفة
 « ديكارت » أو « سبينوز » بينما لا يجردها من هذا الوصف
 في دور تاريخها بفلسفة « أفلاطون » أو « أرسطو » . مثل ذلك
 يقال من الحكمة الإسلامية لا يتضمن تاريخها بنظم الساسانيين
 أو الروم من أن تحتفظ لها بإسلاميتها ، بينما ننزع عنها ذلك
 عندما يكون التأثير - كما هو الآن - مصدره الثورة الفرنسية
 أو البرقراطية الإنجليزية . والواقع أننا لا نستطيع بحال أن
 نحصر الحضارة الإسلامية أمراً طواه الزمان كما طوى حضارة
 الحضارة بأكملها ، وإن التطور الإسلامي قد توقف عند حد معين
 بل - على العكس - بمفهوم مستمر متصل الأجزاء »

وهذه النظرة بالذات هي التي جعلت من « غربال »
 ناحتنا ممتازاً في تاريخ المجتمعات الإسلامية في
 العصور الوسطى . فهو يرى أنه لا يمكن فهم
 المجتمعات الإسلامية الحديثة إلا بفهم أصولها
 وتركيبها السابق على الأزمنة الحديثة . وميزت
 غربال دون أدنى شك على كل الدارسين للتاريخ
 الحديث بهذه الميزة ، وجعلته في موقف المفلس
 والمؤرخ للتطور الحضاري للمجتمعات
 الإسلامية (١) .

في عام ١٩٤٠ نقل « غربال » من جامعة القاهرة
 (جامعة فؤاد سابقاً) ليبدأ مرحلة جديدة في

طور المجتمع المصري والمجتمع الإسلامي بصفة عامة
 أي مطلع القرن التاسع عشر ، وهي الحقبة التي
 شاهدت اتصال المجتمع العربي بالمجتمعات الأوروبية
 والحضارات الأوروبية والاستعمار الأوروبي
 وانعكاسات هذا الاتصال على تطور المجتمع المصري
 خاصة والمجتمع الإسلامي عامة . وظل القسمون
 التاسع عشر محور اهتمام « غربال » ، وإلى وجه
 رسائل طلبته ، « التعاليم في عصر محمد علي » ،
 « الزراعة في عصر محمد علي » ، « المطبعة الأميرية
 في عصر محمد علي » ، وغيرهما .

ويبدو أن وجهة نظر « غربال » تنحصر في أن
 مصر شهدت حركة نهضة منذ مطلع القرن التاسع
 عشر ، لعب فيها محمد علي الدور الرئيسي ، وأن
 هذه النهضة هي بداية تكوين مصر الحديثة ؛
 بداية تكوينها كدولة ، بداية الحركة الفكرية
 الحديثة بها وبداية متابعها الخارجية والداخلية ،
 وأنه مهما قيل في شأن الأخطاء التي حدثت ، فهي
 نهضة وهي نهضة مصرية . وإذا شئت/تواضعا
 لفهم « غربال » لهذه المسألة فخير دراسة لذلك
 كتابه « محمد علي » من سلسلة « أعلام الإسلام »
 فهذا الكتاب على صفحته يحمل خلاصة تفكير
 « غربال » حول الموضوع . وغربال حتى هذه
 المرحلة يبنى الفكرة الإسلامية من جانب والفكرة
 المصرية من جانب آخر ، ويشدد الخطأ أو الربط
 بينهما على نحو ما نشهد عنه الكثير من المفكرين
 في مصر في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ،
 فحركة النهضة التي شاهدها مصر عند مطلع القرن
 التاسع عشر لا تفهم - من وجهة نظر « غربال » -
 إلا في إطار حركة النهضة الإسلامية العامة . ويشرح
 رأيه فيقول :

« مما ذاع بيننا نقلاً عن المصطلح الفرنسي تقييد استعمال
 كلمة إسلامي ، فكما أن العلماء الأوروبيين لا يستخدمون في
 دراساتهم التاريخية الوصف نصراني إلا على الأئمة السابقة
 لعصور الحديثة والمعاصرة ، أولاً بطلونه إلا على ما يتصل

١ - لاستاذ غربال أحاديث كان ينفذها كل خمسين من إذاعة
 الجمهورية العربية المتحدة بالقاهرة في موضوعات التاريخ
 الإسلامي ، ولعل بعض اللاحقين يقومون على نشرها قريباً .

المصرية الوطنية ، وأبرز علامة في ذلك التطور كتابه « تاريخ المفاوضات المصرية - البريطانية » يقول في مقدمته :

« وأتبه القارىء من جديد الى أتى كتبت هذه الفصول في الأصل لنفسى ، وأتى كتبها محاولة منى لتنظيم تفكيرى وبناء أحكامى على اللهم الصحيح .. فكتبتى كتابا مواطن مصرى يريد أن يكون مواطنا خيرا مما هو ، وأقصد على العسككم والتمثيل - وحينما أتيت لي فرصة نشر هذه الفصول رحب بذلك ، أولا منى في أن يبعث فيها ليرى من المصريين ما وجدت من تنظيم المعلومات وتهذيب الفكر ، وجعل التفرقات كلاً متصلاً »

ولدراسة « غربال » لتاريخ المفاوضات معنى هام في تطور اهتماماته التاريخية ، فهي المحاولة الأولى من جانبها للكتابة في تاريخ الحركة الوطنية المصرية ، وهي علامة بارزة على بداية اهتمام « غربال » بتاريخ القضايا المعاصرة بعد أن كان القرن التاسع عشر وحده يحتل مكان الصدارة من هذا الاهتمام . وهذه الدراسة ترشح « غربال » للدخول في مرحلة ثالثة وأخيرة من اهتماماته التاريخية وهي مرحلة التاريخ العربى المعاصر أو المشاكل التاريخية العربية المعاصرة . فقد تولى « غربال » في عام ١٩٥٥ « بمدة أحواله الى المعاش بسنة » . متصمماً مدير «معهد الدراسات العربية العالمية» التابع لجامعة الدول العربية ، فبحث في العهد الحركى والنشاط وتعرفت عليه الهيئات العلمية والجامعية ولم يكن الكثيرون يعرفون قبل « غربال » أن هناك معهداً بهذا الاسم ، وركز الدراسة فيه نحو المشاكل والقضايا العربية المعاصرة . وأخذ يشرف على عدد كبير من رسائل التاريخ في المعهد التى تتناول تاريخ الأمة العربية الحديث والمعاصر (العسكرب والترك ١٩٠٨ - ١٩١٦) ، (تاريخ الوحدة العربية حتى ١٩٤٥) ، (المسألة الراكشية ١٩٠٢ - ١٩١٢) ، (اليمن على عهد الاسام يحيى ١٩١١ - ١٩٤٨) وغيرها - ثم كتب « غربال » آخر كتبه (العوامل التاريخية في بناء الأمة العربية - ١٩٦١)

وكتاب « العوامل التاريخية في بناء الأمة العربية » ليس بحثاً تاريخياً مريضاً بالمعنى المفهوم

كفاحه في خدمة التعليم والتربية في مصر ، وهي خدمة قومية جلية لا تقل أهمية - إن لم تزد - عما قدمه من خدمات في تاريخ مصر الحديث ، وظل بوزارة التربية والتعليم ، كوكيل مساعد ثم مستشار فنى ثم وكيل دائم في هذه الوزارة حتى أحواله الى المعاش في عام ١٩٥٤

وتلامذة « غربال » - وكنت واحداً منهم - يضيفون بهذه المرحلة من حياة غربال وبودون لسو بقى « غربال » في الجامعة . فهذه الفترة قد أبدعت « غربال » نسبياً من دراساته التاريخية ، وهي الفترة التى لقي فيها بسبب آرائه حول مستقبل أو سياسة التعليم في مصر اضطهاداً من بعض الحكومات الحزبية . ولكن النظرة العميقة في تطور اتجاهات « غربال » الفكرية تحتم علينا أن نعيد النظر في هذا الرأى . فغربال أولاً دخل ميداناً أسهم فيه نحو خدمة قضية تومية إقليمية ، (أهم قضية التعليم في مصر . وفي هذه الفترة أيضاً قدم « غربال » للدراسات التاريخية خدمات جلية فهو الذى أنشأ « متحف الحضارة » المصرى (١٩٤٩) وهو من أعظم مآثرنا ، وفي هذه الفترة أيضاً أسس الجمعية الملكية للدراسات التاريخية (١٩٤٧) وهي الجمعية المصرية الوحيدة التى أظهرت جدية البحث التاريخى في مصر ، سواء في مجلتها نصف السنوية أو في مطبوعاتها الأخرى . غير أن أهم اثر لهذه الفترة في حياة « غربال » هو أنه لس في وزارة المعارف عن قرب مشاكل المجتمع المصرى والحياة المصرية بشكل عام . فخرج غربال عن عزلته الأكاديمية بشكل واضح وجذبته القضية المصرية جذبا عنيقا ، وإكاد أجزم بأنها نقلت « غربال » الى مرحلة جديدة في تطوره الفكرى ، وهي المرحلة

ولكنه ، تخطيط للتركيب التاريخي الحديث للامة العربية ، او هو كما وصفه « غريبال » منهج مقصّل للعوامل التاريخية في بناء الامة العربية . وهذه العوامل هي :

اولا - الاثر العثماني في الامة العربية

ثانيا - الفزود الاوروبي واثره في الامة العربية

ثالثا - التطور الداخلي للامة العربية .

فاذا تساءلنا عن فلسفة « غريبال » التاريخية وجب هنا ان نفصل بين امرين :

اولا - اسلوبه في معالجة الموضوع التاريخي

ثانيا - تفسيره لتطور التاريخ .

فقد عرف عن غريبال انه من الذين يميلون الى تجنب التفاصيل وسرد الحوادث ويلجأ الى التحليل والتنمق والوضوح . وقد عبر « منصور فهمي » في خطابه الذي قدم به « غريبال » عضوا في المجمع اللغوي (٤ نوفمبر ١٩٥٧) عن هذه الخاصية بالذات بقوله :

واما من جهة العقل فان ابرز ما يتميز به الله الذي يشرى بشئ المعلومات وقدرته على التركيز والتلخيص وعلى التركيب والتعليل . الى جنوح لتعميق الفثول ، ولشخص الى الواقعية الساطعة الى دقة نامية في التمدد واللام .

و « غريبال » صريح في كتاباته ، فهو يعرف أين يقف من الحوادث . لا يتعب قائله في التعرف على حقيقة موقفه ، ولكنه متقن ، فالحجج التي يقدمها عند مناقشته لاحدى المسائل التاريخية تؤكد لمن يقرأها - وان اختلف معه في الرأي - ان كتابتها يؤمن حقا بما يكتب . والتاريخ عند غريبال لا يعدو ان يكون محاولة للاجابة عن بعض المشاكل ، لذلك كانت طريقته في المعالجة هي تحديد المشكلة بأسولها وابعادها ثم محاولة وضع التفسيرات لها .

هذا عن اسلوبه في معالجة التاريخ ، ولكن هل يمكن ان يوضع « غريبال » في اطار احدى المدارس التاريخية المعروفة ؟ لقد ذكر الاستاذ « عيساس محمود العقاد » في كلمته القيمة « شفيق غريبال في ذمة التاريخ » :

« ان شعاره « اي غريبال » المطروح في التربية والتاريخ .. الاستقلال ، ولغنى يشعاره المطروح انه الشعار الذي يميل اليه يظفره ومزاجه ، وان لم يمتعه .. وكل من مبدله المشتل في التاريخ انه كان على اجلاله لاستاذ العلامة « توينبي » قلما يتقيد بظناتر العامة الى عوامل التاريخ الانساني ولما يتسلسل وعواضل القوة والضعف في اسم الماضي وجماعاته ، بل كان له وسفه لكل حادث من الحوادث الكرى على حدة »

ولكن الحقيقة ان استقلال « غريبال » لا ينسحب على تفكيره التاريخي ، وانفسا ينسحب على مسلكه العام ، فلم يكن « غريبال » حزيبا في يوم من الأيام ، ولم يتعلق السراى رغم اعجابه بمحمد على - وما اسهل ما كان ذلك عليه - وقد وصفه الأستاذ « منصور فهمي » وصفا دقيقا في هذه الناحية بقوله :

« فاما من جهة الوجدانية فان له وجدانا حساسا رقيقا متروح به نزوات الواجب مع نزوات الكرامة والكرم بسمات التواضع والتزام العدل وبالترق الى المثالية الرليمة »

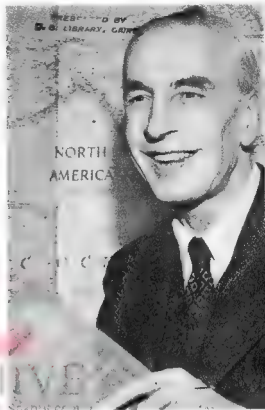
هذا هو استقلال « غريبال » في مسلكه وموقفه العام ، ولكن ذلك لا يعنينا من ان نضع « غريبال » على « قن في الاطار العام من احسد الاجتهادات التاريخية . ومن المؤكد ان « غريبال » لم يؤمن بالفرسة المأذبة في تفسير التاريخ . وان كان لا يتجاهل اهمية العامل المادى في هذا التفسير . والأرجح ان « غريبال » كما نراه من خلال كتاباته ، اكثر ميلا الى اهمية الفرد ودوره في تكوين التاريخ ، فالذي يلعب الدور الرئيسى في التاريخ شخصية معينة او مجموعة من الاشخاص الكونة لطبقة متميزة في ناحية او اخرى . قد تتميز سياسيا او اقتصاديا او فكريا .

لقد مات مؤسس المدرسة المصرية في التاريخ الحديث بعد ان اتم مهمته وفق امكانياته وطبيعته الظروف التي عاش فيها ، فهل يستطيع طلبته ان يكملوا الرسالة التي كتب استاذهم اهم فصولها ، وهل يستطيعون ان يطوروا رسالته ومدرسته وفق امكانياتهم وآفاقهم الجديدة ؟ لقد شفق « غريبال » بفكرة استاذ « ارنولد توينبي » في تفسير بعض مشاكل التاريخ ، فكرة التحدى والاستجابة (challenge and response) وامام تلامذة غريبال تحد فهل يستجيبون اليه ؟

فلسفة التاريخ عند توينبي

ترجم : فلاح محمد شبل

ARCHIVE



وجهت جامعة القاهرة الدعوة للمؤرخ الإنجليزي الكبير « أرنولد توينبي » لالقاء عدد من المحاضرات على طلابها .. وفاد قبل المؤرخ العالمي الدعوة ، وسيمصل الى القاهرة في الشهر القادم ليحاضر في جامعتها ولقد عرف جميع المواطنين في الجمهورية العربية المتحدة هذا العالم الكبير بعد الذي قاله في المناظرة التي اجراها في كندا مع سفير اسرائيل هناك ، ووصف فيها ما فعله الصهيونيون بعرب فلسطين بأنه عمل بالغ الهمجية والوحشية .

وبهذه المناسبة يسر « المجلة » أن تقدم دراسة عن فلسفة توينبي التاريخية ومقالات مترجما عنه يوضح فيه رايه المهيمن في التربية ، مستعينا بمعلوماته الدقيقة عن طبيعة الحضارات القديمة والحديثة ودور التربية في نشأة كل منها ، والمقال هو الفصل الاخير من كتابه « التربية على ضوء التاريخ » .

امضى العلامة « ارنولد توينبي » أربعين عاما في تأليف موسوعته العظيمة عن فلسفة التاريخ ، اذ بدأها عام ١٩٢١ ، وانتهى منها عام ١٩٦١

نشر توينبي عام ١٩٣٤ الاجزاء الثلاثة الاولى ، واتباعها عام ١٩٣٩ بالاجزاء الثلاثة التالية . ثم نشر عام ١٩٥٤ الاجزاء الاربعة الباقية . وكان اغلب الظن ان تنتهي دراسته عند هذا القدر ، لولا توالى التعليقات والانتقادات ، فمعهزته الى اصدار الجزء الحادى عشر ويضم خرائط تاريخية . ثم نشر الجزء الثانى عشر عام ١٩٦١ ، يرد فيه على نقاده ويوضح الكثير من النقاط التى غابت عليهم ، كما يصحح طائفة من الاراء التى وردت في اجزاء مؤلفه الماضية على ضوء الاكتشاف الاثرية الحديثة .

وليست الدراسة التاريخية الواضحة المعالسم عند « توينبي » ، هي الامم او العصور ، لكنها المجتمعات ، او بالأحرى الحضارات . وقد قسمها الى احدى وعشرين حضارة لم يتبق منها سوى خمس هي : المسيحية الغربية ، المسيحية الارثوذكسية ، الهندية ، الشرقية القسوى . وتضاف اليها مخطفات المجتمعات المتحجرة غير المعينة الشخصية مثل اليهود والبارسين .

لكن الحضارات الخمس القابضة في الوقت الحاضر ، تنتسب الى حضارات أقدم منها ، من ذلك :

اتصال حضارتي المسيحية الغربية والمسيحية الارثوذكسية بصلبة البتوة بالمجتمع الهيليني « اى اليوناني » الذي ينتسب بدوره الى المجتمع المينوى « مركز جزيرة كريت » .

واذا تتبعنا المجتمع الاسلامى الى اصوله ، نجده نمرة اندماج مجتمعين كانا متميزين في الاصل هما الايراني والعربي . وباقتفاء اثر هذين المجتمعين نجد وراءه مجتمعا مندرسا بدعى المجتمع السورى ، الذى تفرع بدوره عن المجتمع السومرى .

ومثل هذا ، يقال عن المجتمعات « اى الحضارات » الأخرى .

ويرى « توينبي » ان الاحداث التاريخية جانبين: مادى وروحانى . وهما يفترق عن غيره من المؤرخين الذين يقتصرون اما على سرد الاحداث التاريخية دون استقصاء دوافعها ، واما يفسرونها تفسيراً ماديا مثلما يفعل فلاسفة الاشتراكية الذين

ابتكروا فلسفة المادية التاريخية . وسندار هذه الفلسفة تفسير الاحداث التاريخية ، وسير الاجيال من حروب ومجاعات وقيام دول وفنائها ونشوء عروش وسقوطها ، تفسيراً مستندا الى العوامل الاقتصادية . فكان ان جرته هذه النظرة في تفسير التاريخ ، الى استخلاص مبدأ الصراع الطبقي الذى يعتبرونه نذير الثورة الاجتماعية .

وعلى اساس الناحيتين المادية والروحانية يعرض « توينبي » لبدابات الحضارات وارتقائها وانهارها .. الخ .

١ - بدايات الحضارات

لا يقبل المؤلف الفكرة القائلة بوجود حضارة واحدة هي الحضارة الغربية ، كما يدحض نظرية استعارة الحضارة القائلة بان مصر هي اصل جميع الحضارات وعنده ان من بين المجتمعات الحضارية الواحدة والعشرين ثمة خمس عشرة حضارة تتصل بصلبة البتوة بحضارات سابقة . لكن ثمة ستة مجتمعات فقط قد انبعثت مباشرة من الحياة البدائية ، تلك هي :

المصرية - السومرية - المينوية - الصينية - المابانية - الانديزية ، والاخيرتان نشأتا بأمريكا الجنوبية .

ولا يمكن ان يعزى قيام الحضارات الى صفات معينة في جنس من الاجناس ، اذ لا يمكن ان يرتبط التفوق الروحى والذهنى بلون البشرة . فالواقع ان جميع الاجناس - هذا الجنس الاسود - قد اسهمت في انبعث الحضارة .

وتتداهى بالمثل النظرية القائلة بان توافر مميزات خاصة في بيئة ، يكفل انبعث الحضارة فيها . فهل تعتبر - مثلاً - البيئة الخاصة التى اتاحها النيل لمصر ميزة ايجابية ، اليها وحدها يعزى بدء الحضارة المصرية ؟ هنا تصمد النظرية للاختبار في منطقة مجاورة تتوافر فيها الشروط المطلوبة ، تلك هي المنطقة الدنيا من وادى الدجلة والفرات . اذ نجد ظروفا طبيعية مماثلة ومجتمعاً مماثلاً هو المجتمع السومرى . لكن النظرية تنهار في واد اصفر وان كان مشابها ، هو وادى الأردن الذى لم يكن يوما ما مركزا لاية حضارة - ولعلها تنهار كذلك في وادى «السند» كما تنهار تماما في وادى نهر « نيوجراندى » وادى نهر « كلورادر » .

وبالاحرى ، لا يمكن اعتبار البيئة هي العاسسل الايجابى الذى جلب الحضارات الى الوجود ، وان كانت بلا ريب عاملا عظيما له خطره فى التشكيل الثقافى . اذ لا يزال هناك عامل لا يمكن تحديده ، هو على ما يظهر سيكولوجى فى طبيعته ، وهو اعظم عوامل انبعث الحضارات أهمية واشدها ارتباطا بالقضاء والقدر .

هنا يلتجئ « توينبى » الى استعراض الاساطير الكبرى التى اودعها الجنس البشرى حكمته ، كما يلتجئ الى الاديان ، فاستخلص فكرة مدارها ان الانسان قد حقق الحضارة ، لا نتيجـة لمواهب بيولوجية عليها « اى التفوق العنصرى » ، او لمرة بيئة جغرافية ، ولكنه حققها استجابة لتحدى موقف ذى صعوبة خاصة ، استثاره الانسان لبلبل جهد ما لم يبذله من قبل . وبرز مثال بطالعنا فى هذا الشأن انبعث الحضارة المصرية . فلقد كان السهب الافراس « الصحراء الكبرى والصحراء العربية » قبل فجر الحضارة ، ارض رمى عامرة بلباه ، وطالع الجفاف الطويل الامد المتتالى هذه المراعى ، فجابها سكانها بتحد ، استجابوا له بطرائق مختلفة :

تمسك البعض بأرضهم وقيموا عاداتهم ، فابتكروا نمط الحياة البدوية .

ونقل آخرون مواطنهم صوب الجنوب الى المناطق الاستوائية ، متتبعين أثر المراعى المرتادة ، فاحتفظوا من ثم بطريقة حياتهم البدائية التى لا يزالون يعيشونها حتى الآن ، وهم القبائل النيلية « الشيلوك والدنكا والنوير » .

وآخرون ولجوا مستنقعات دلتا النيل وغاباتها ، فجابوها بذلك التحدى الذى تمثله . وعملوا على تجفيفها . فكان ان اخاموا الحضارة المصرية .

وبالاحرى ، يكمن تفسير بدايات الحضارات فى الفرض القائل بان الاحوال الصعبة - اكتسب من السهلة - هي التى تولد هذه الاعمال المجيدة . ولا تقتصر هذه الفكرة على البيئة المادية ، بل تتجاوزها الى البيئة البشرية . ونجد البيئة المتدعة فى كل حالة هي التى لقيت صعوبات مادية او بشرية . فالارض البكر تبرز استجابات اشد حيوية ، عن الارض التى سبق اقتحامها بالفعل وشغلها مقيمون منحضرون ، فيسروا المعيشة فيها . كما ان الهزيمة الساحقة الفجائية ، كفيلة باستثارة الجانب المهزوم

لترتيب نظام داره ، والاستعداد لتحقيق استجابة منتصرة . ويبدى استقراء التاريخ ان الشعوب التى تشغل مواقع حدود وتعرض لهدوان متصل ، تظهر استقالة اشد اشراقا من جيرانها اصحاب المواقع المحمية . وتستجيب - بصفة عامة - الشعوب والطوائف التى اصابتها النعم ، لتحدى الحرمان من المشاركة فى فرص ومزايا معينة ، بابرار طاقسة استثنائية واطهار اهلية غير عادية فى الاتصاهات المفتوحة امامها - ومثلها فى هذا الشأن ، مثل الاعمى الذى تقوى لديه حاسة السمع ، قوة خارقة .

٢ - ارتقاء الحضارات

يحدث الارتقاء وقتما تصبح الاستجابة لتحدى معين لا ناجحة فى نفسها فحسب ، لكنها تستثير تحديا اضافيا ، يقابل باستجابة ناجحة .

كيف يتأتى قياس مثل هذا الارتقاء ؟

هل يقاس وفقا لسيطرة متزايدة على بيئة المجتمع الخارجية ؟

يجيب « بوشى » عن هذين السؤالين بان ثمة نوعين من السيطرة المتزايدة :

الاولى - سيطرة على البيئة البشرية . وتتحدد عادة شكل غزو الشعوب المجاورة .

الثانى - سيطرة على البيئة المادية ، تنكشف عن تحسينات فى الاسلوب التكنولوجى المادى .

يبدى انه لا يعتبر التوسع السيامى والحبرى او تحسين الاسلوب العنى قاعدة مناسبة تكفل فئاس الارتقاء الحقيقى للمجتمع . فان التوسع الحبرى هو عادة ، مظهر نزعة حرية ، تعتبر بدورها قرينة على تدهور المجتمع ، لا ارتقائه .

ولا تبدى التحسينات التكنولوجية سواء اكانت زراعية ام صناعية ، سوى ارتباط قليل - او لا شيء - البتة - بينها وبين الارتقاء الصحيح . وحقا ، فقد يرتقى تماسا الاسلوب الفنى فى حين يكون التحضر الفعلى فى مرحلة انحطاط . والعكس بالعكس .

اما قوام الارتقاء الحقيقى ، فهي عملية يطلق عليها توينبى كلمة « التماسى » . ويعنى بها التغلب على الحواجز المادية . وتعمل عملية « التماسى » على اطلاق طاقات المجتمع من عقالها ، لتستجيب

للتحديات التي تبدو بعد ذلك داخل النفس ، أكثر منها خارجها . أى أنها روحانية الطابع اعظم منها مادته . .

ولكن ما هى علاقة المجتمع بالفرد فى ظل عمليسة الارتقاء التى انتهى المؤلف الى تقرير ان « التماسى » اساسها ؟

ثمة رايان شائعان : يجعل احدهما من المجتمع ، مجرد حشد من ذرات ، هى الأفراد ، ويعتبر الآخر المجتمع ، كائنا حيا ، وما الأفراد الا اجزاء منه ، لا يدركون الا اعضاء او « خلايا » فى المجتمع الذى ينتسبون اليه .

وهذا ما لا يرضى عنه « توينبى » . فان المجتمع عنده نظام للعلاقات بين الأفراد ، ولا يتأتى للكائنات البشرية ان تحقق وجودها الحقيقى الا بتفاعلها مع رفاقها . وهنا يكون المجتمع ميدان عدد من الكائنات البشرية . على أن الأفراد هم « مصدر القسل » ، ذلك لان جميع اسباب الارتقاء تنبعث عن افسراد مبدعين او اقلية صغيرة مبدعة قوامها الافراد . ويتكون عملهم من جزئين :

الاول - تحقيق الهامهم او كشفهم ، مهما يكن من امره .

الثانى - هداية المجتمع الذى ينتظرون اليه ، الى سبيل الحياة الجديد هذا .

ويتأتى - من الناحية النظرية - حدوث هذه الهداية بطريق أو بآخر .

اما بتعرض الجميع للتجربة الواقعية التى حولت الافراد الى مبدعين .

واما تقليد الناس لمظاهر الهداية الخارجية . وبعبارة اخرى الهداية ، بفضل المحاكاة .

ويعتبر الطريق الاخير - من الناحية العملية - مجال الاختبار الوحيد المفتوح امام جميع الافراد ، خلا اقلية بسيطة من الجنس البشرى . وان المحاكاة هى « طريق مختصر » لكنه طريق فى وسع عامة الناس جميعا سلوكه اثر زعمائهم ، ليصلوا الى مرتبة الارتقاء .

وظاهر أن الارتقاء - وفقا لما سبق - يتضمن تمايزا بين افراد المجتمع الذى يسير فى مرحلة النمو ان سبترز بعض الاجزاء استجابة ناجحة فى كل

مرحلة . وسينجح بعضها فى تتبع خطاها بفضل المحاكاة ، وسيفشل بعضها فى تحقيق الأصالة او المحاكاة على السواء ، ومن ثم تنهاوى . وسيكون ثمة كذلك تمايز بين مصائر المجتمعات . فواضح أن للمجتمعات المختلفة سمات مختلفة ، اذ يتفوق بعضها فى الفن ، والبعض فى الدين ، والآخر فى الابتكارات الصناعية . بيد أن غايات الحضارات تتماثل فى جوهرها ، مثلها مثل الدور من نوع واحد ، فلكل حبة مصيرها ، لكن يبلورها جميعها « باذر » واحد ، ليبنى الحصول نفسه .

٢ - انهيار الحضارات

لم يتبق من الحضارات الواحدة والعشرين التى ظهرت فى الوجود ، سوى خمس حضارات . وبالتالي انهارت ست عشرة حضارة . فما هى اسباب انهيارها ؟

يمكن اجمال طبيعة الانهيار الحضارى ، وفقا لاراء « توينبى » فى ثلاث نقاط :

الاولى - اخفاق الطاقة الإبداعية فى الأقلية المبدعة . ومندلذ تحول تلك الأقلية التى كانت تفتتق بها الأغلبية فتحاكمها ، فتسير فى طريق الارتقاء بفضل هذه المحاكاة ، ثم تحول الى اقلية سيطرة .

الثنية - ترد أغلبية المجتمع على طغيان اقليته ، بسحبها ولاهها والمدول عن محاكاتها .

الثالثة - يستتبع فقدان الثقة بين اقلية المجتمع الحاكمة وأغلبيته الحكومة ، ضياع وحدة المجتمع الاجتماعية ، فانهاره .

ويحالف توينبى فى رايه هذا آراء من سبقه من المفكرين :

١ - رأى بعض المفكرين القدامى ، ان انهيار الحضارة مبعثه « تشيخ الكون » . لكن علمساء الطبيعة المحدثين ، أبدوا عصر « التشيخ الكونى » الى مستقبل قصى لا يسهل تصوره ، وهذا يعنى انتفاء تأثيره على الحضارات سواء فى الماضى أو فى الحاضر .

٢ - اعتنق « سبنلجر » وغيره فكرة أن المجتمعات كانت لها صفات التحول الطبيعى من التسبب والنضوج الى الاضمحلال ، مثلها فى ذلك مثل

المخلوقات الحية . لكن المجتمع ليس كائنا من هذا النوع .

٣ - نادى آخرون بوجود شيء حتمى من شأنه تعويق سير الوراثة ، الأمر الذى يؤثر تأثيرا سلبيا فى الحضارة وفى الطبيعة البشرية ، وأنه بعد انقضاء فترة من التحضر لا يتيسر امتلاء الجنس الا بفضل مزج « دم جديد همجى » . ويعنى هذا تسمى جنس معين على غيره من الاجناس البشرية . وهذا يجافى المنطق والعلم على السواء .

٤ - ابدى املاطون فى كتابه « تيمابوس » فكرة مدارها أن التاريخ يكرر نفسه ، أى أن التاريخ اجدر بصفة عامة أن يكون « إعادة أحداث » أكثر منه ايراد سير . وهذا غير منطقي .

٥ - ثمة قول يعرف انهيار الحضارات الى اضمحلال العمل الفنى الفذ ، او يعزوه الى عدوان يفسس على الحضارات . بيد أن التاريخ يبين أن الاضمحلال هو نتيجة انهيار الحضارة لا سببا له .

٤ - تحليل الحضارات

يرى الدكتور « توينى » أن الحضارة تمسح بالتحلل « أو ما يطابق عليه التحلل » ، وورد طائفة من الأمثلة فى الجزء الخامس من موسوعته . وأبرز تلك الأمثلة ، الحضارة المصرية . فانه بعد انهيار المجتمع المصرى تحت الصبء الجسيم الذى فرضه عليه بناء الأهرام ، وبعد اجتياز مراحل الانحلال الثلاث أى : عصر اضطرابات ، دولة عالية ، فراغ ، نجد هذا المجتمع المشرف على الموت بشكل واضح يرحل بفتة - عكس المنظر - فى اللحظة التى التى كان يستكمل خلالها سير حياته . بيد أن المجتمع المصرى أبى منذ هذه اللحظة أن يموت ، ومضى بضائع فترة حياته . وإذا ما حسبنا مقياس زمن المجتمع المصرى لحظة رد فعله الاستثنائى ضد الفزاة الهكسوس فى ابان الربع الأول من القرن السادس عشر قبل الميلاد ، حتى طمس آخر معالم الثقافة المصرية فى القرن الخامس الميلادى ، نجد أن فترة الألفية ستة هذه ، تبلغ استدامتها مجموع طول ميلاد المجتمع المصرى مع ارقائه ، وانهياره والجانب الأعظم من فترة انحلاله . وتحسب هذه الفترات مجتمعة ، من تاريخ اعادة توكيد المجتمع المصرى نفسه فى ابان القرن السادس عشر قبل الميلاد حتى انهاله لأول مرة فوق المستوى البدائى فى

تاريخ ما غير معروف خلال الألف الرابعة قبل الميلاد . . . بيد أن حياة المجتمع المصرى فى غضون النصف الثانية من بقائه ، كانت نوعا من « الموت فى الحياة » وفى خلال هاتين الألفى سنة اللتين تعتبران رائدين عن القدر فى حياة المجتمع المصرى ، اخذت حضارته التى خفلت حياتها الجارية بالحركة والمعنى ، تنبأ فى فتور وتعطل . وفى الواقع عاش المجتمع المصرى بفضل صيرورته متحجرا .

ويعتبر الدكتور « توينى » ميزان التحسّل الحضارى فى انقسام الجسم الاجتماعى الى كسور ثلاثة : اقلية مسيطرة - بروليتاريا داخلية - بروليتاريا خارجية .

فاما اقلية المسيطرة ، فانها تلك الطبقة المبدعة التى كانت اقلية المجتمع تقتدى بها وتحاكيها وتقمى انرها فى طريق الارتقاء ، لكنها تحولت الى اقلية مسيطرة بعدما فقدت طاقتها الإبداعية . وأمسا « البروليتاريا » الداخلية فانها الجماهير التى باتت تحكمها اقلية المسيطرة . واما البروليتاريا الخارجية فانها الشعوب التى تحيط بالدولة والتى ترتبص بها وتسمى الى الانقراض عليها أن الم بها ضعف ، وتسمى بمكان المجتمع القديم مجتمعا حديثا .

وكل جزء من أجزاء المجتمع وظيفته :

١ - تنشئ اقلية المسيطرة دولة عالية

٢ - تستجيب « البروليتاريا » الداخلية الى نداء الروح فتعتنق ديانة عالية .

٣ - تؤلف « البروليتاريا » الخارجية عصابات حربية بربرية ، تنكر اشعار الملاحم مثل « الايلاذة » و « الأوديسة » التى تعزى الى هوميروس

٥ - مستقبل الحضارة الغربية

اسفرت ابحاث الدكتور « توينى » عن انهيار الحضارات وتطلعا ، عن أن السبب فى كل حالة ، نوع من الاخفاق فى تقرير المصير . ومداره تقرب المجتمع فى حقه فى توجيه ارادته صوب تحقيق ممل نافع . ويتمثل هذا التقرب فى تربيته فى التعلق بنوع من الوثنية اقامه بنفسه لنفسه

ويطبق « توينى » هذا الرأى على المجتمع الغربى . فيجده قد سلك مسلك العاكف على عبادة بضعة من الأوثان . الا ان من بين هذه الأوثان وثنا

هنا يقول « توينبى » بالحرف « ان التانهين فى بيداا المجتمع الغربى ، قد انحرفوا عن طريق الرب الواحد الحق الذى آمن به اجدادهم . اولئك الذين علمتهم التجربة الواقعية بان الدول الاقليمية - مثل الكنائس الطائفية - او ان تان تجلب عيادتها الحرب ، لا السلام . وهذا ما يجعل التانهين يتدفعون صوب التعلق بهدف بديل هو : النظم السياسية الشاذة »

ويرى « توينبى » ان الانسان الغربى قد استجلب على راسه الكوارث بتكريسه جهوده لزيادة رخائه المادى وحده . فان قيض له ان يتشدد الخلاص . يصبح سبيله الوحيد ، مشاطرته نتائج جهوده المادية ، مع قالية الجنس البشرى ، تلك التى لسم توفق فى المجال المادى ، توفق الانسان الغربى .

ويخلص توينبى الى تقرير ضرورة تنظيم العالم على اساس دولى لا اقليمى ، باقامة حكومة عالمية . توجه شئون العالم لمنفعة جميع اجناسه دون تمييز . فان ابت دول العالم ذلك بحكم حرصها على سيادتها الاقليمية ، يصبح الفناء والدمار نصيبها جميعا

وعندها لن حل مشاكل العالم يكمن فى تطبيق نظام اشتراكى يوصل فيه كل فرد على نصيبه العادل من اناج الجميع فى ظل نظام على الطابوع ، وان يتجه الناس جميعا الى خالقهم يلتمسون الهداية والرشاد .

سادت عبادته الاوثان الاخرى بعد الحربين الاولى والثانية ، هذا هو وثن الدولة الاقليمية .

ويعتبر « توينبى » ظاهرة تقديس الدولة الاقليمية الى حد العبادة ، بمثابة نذير رهيب للغرب ، من ناحيتين :

الاولى - ان هذا التعلق الوثنى بالدولة الاقليمية هو العقيدة الدينية الحقيقية للغالبية العظمى لسكان العالم المصطبغ بالصيغة الغربية .

الثانية - ان هذه العقيدة الباطلة ، هى السبب فى انقضاء اجل ما لا يقل عن الاربعة عشرة حفصارة - وقد يكون عدتها ست عشرة - من الحفصارات الواحدة والعشرين .

وحقا ، ما برحت الحرب التى يقتل فيها الاخ اخاه ويشند فيها استعمال العنف - وهى نتيجة التعلق بالدولة الاقليمية - هى الى ابعاد حد ، اكثر عوامل الفناء شيوعا .

ويرى « توينبى » ان ازمة المجتمع الغربى ، روحانية ، وليست مادية . اذ رغما عن بلوغ هذا المجتمع الذروة فى تقدمه المادى ، الا انه مسابرح يحس بجوع روحى .

واذا كانت النفوس الغربية قد اعتلقت ببالى قائلين الفراغ الروحى ، فالزمها بفتح الباب لتسليطين مثل القومية والفاشية والشيوعية ، فالى متى تختمل العيش بدون عقيدة دينية ؟





نظرات في أهداف التربية الإنسانية ..

بقلم : أرنولد توينبي

ترجمة : محمود محمود

الأسرة والمدرسة

وأهذا الضرب الساذج من ضروب التربية له أهميته القصوى حتى في المجتمعات المتقدمة التي رسمت لنفسها طرقاً خاصة منظمة للتربية والتعليم ، وفي المؤسسات التربوية التي يكون فيها الكتاب أهم عناصر التعليم ، لا تزال العناية بتكوين المبادئ وتنمية الشخصيات متروكة إلى حد كبير للمؤثرات غير المقصودة التي تأتي عن طريق العلاقات الاجتماعية بين الجيل الصاعد والجيل الهابط . وما يزود به الطفل في منزله له من الأهمية ما للمادة التي يلقيها معداً في المدرسة . وتبين لنا أهمية المنزل في جلاء حينما يتاح للعامة الالتحاق بالمؤسسات التربوية التي كانت فيما سبق وقفاً على أقلية ممتازة . ومن الميزات ذات الأثر البالغ أن يكون المدارس ورثتها لتقافة أغنى مما يتيسر للعالية من غير أصحاب الامتياز . وهذا الميراث المعنى يتعل عن طريق الأسرة كما ينتقل عن طريق المدرسة والحامعة . وتنصح لنا هذه الحقيقة حينما نلحق انشاء الأسر ذات الميراث الثقافي الفقير بمدارس الأقليات الممتازة ، فانه يتعصر عليهم أن يستمدوا من البرنامج الدراسي ما يستعمده زملاؤهم في الدراسة من الطيبة المتأثرة . ولقد جاء في الكتاب المقدس أن « من عنده يعطي » وقد لا يكون هذا عدلاً ، ولكنه من حقائق الحياة الثابتة . فالأسرة التي تشق طريقها معصداً إلى طبقة اجتماعية أرقى تحتاج إلى جيسل على الأقل ، حتى نكتسب

التربية ضرب من ضروب النشاط التي يختص بها الإنسان وحده دون سائر الكائنات ، وهو وحده من جميع أنواع الحيوان الذي يرث شيئاً آخر غير ما ينتقل إليه آلياً من خصائص بدنية ونفسية . انه يرث ثقافة لا يكتسبها الجيل الصاعد آلياً بحكم مولده ، وإنما يلقيها الآباء أبناءهم تلقياً . فالتربية الإنسانية ليست جزءاً لا يتجزأ من العقل البشري ، وإنما هي أداة من أدوات العقل تنتقل من ذهن إلى ذهن ثم يحتفظ بها العقل ويستخدمها .

إن عولنا كالأوعية التي يمكن أن تمتلئ بهذه الثقافة أو تلك . وثقافتنا تشبه تكويننا البدني والنفسى ، فهي تتغير أثناء الانتقال . غير أن درجة التغير فيها أسرع من التغير في الطبيعة ، ولا يستطيع أى جيل من الأجيال مهما يكن محافظاً أن ينقل ثقافته إلى الجيل الذى يليه على نفس الصورة التي تلقاها بها من أسلافه السابقين .

وقد كانت التربية بمعناها الواسع وهو نقىل التراث الثقافى - فى أكثر المجتمعات البشرية فى أكثر الأمانة وفى أغلب الأماكن - ضرباً من ضروب النشاط التى تتم بغير وعى وبغير تنظيم .

فالشعوب فى أكثر الأحيان تكتسب ثقافة أسلافها بالطريقة التى يكتسب بها الطفل لنفسه أمه . فهم يحتمون بالكبار منهم ويتعلمون منهم لاشعورياً ، كما أن الكبار من جانبهم لا يكادون أيضاً يحسون أنهم معلمو الأجيال الجديدة .



لوحة فرعونية قديمة تصور فصلا في مدرسة

خلال أجيال متعاقبة مكتوبا أو محفوظا في الذاكرة ،
تألف لا **تألف** ، **يُجند** « اللغة التي تعبر عن هسدا
 النهر » **أما** اللغة العية - من بين جميع أدوات
 الإنسان الثقافية - أكثرها سرعة في تغيرها . فهي
 سرعان ما تتفصل عن لغة الأثار الفنية التي تصبح من
 الكلاسيكي القديم . وسرعان ما تصبح الفلسفة
 الكلاسيكية تقديمة ، ثم يستحيل فهمها في نهاية
 الأمر على من لم يتوفر له الفراغ لكي يكرس نفسه
 لدراستها ، وإتقان لغة من اللغات التي لا تزال لها
 قيمة ثقافية عليا ، ولكنها في الوقت عينه لغة « ميتة »
 بالنسبة لكل الناس ما خلا أقلية تعلمها ، هذا الإنشاق
 يجعل هذه الأقلية مستائية بعلم هذه اللغة علما بحمل
 شيئا من السلطان والنفوذ ، وقد يؤدي ذلك الى أن
 يصبح لهذا العلم وزن وقيمة ، فيتمسك به صاحبه
 لئلا .

وقد يحدث هذا حتى حينما يكون تقبل الأدب القديم بالرواية - وبلدنا التاريخ على أن جانباً كبيراً من الأدب يمكن أن يتقبل بكامل لفظه قروناً متعاقبة عن طريق الحفظ الذي لا يستند إلى مكتسب ، في المجتمعات التي لم تضع فيها قوة الذاكرة الطبيعية في العقل البشري اعتمادها على التلاوين - بل أن كثيراً من المجتمعات كان تعصب ضد تدوين أي شيء

الميراث الثقافي الكامل لهذه الطبقة الجديدة التي
التي انتمت إليها .

ويسير المجتمع في طريق المدينة عندما يستطيع أن يحتفظ بالقيمة - مهما تكن مسحوفة - لا تستفد كل وقتها ونشاطها في إنتاج الطعام وحاجيات الحياة الضرورية الأخرى . هذه الأقدية المتفرغة تكون الوسط الاجتماعي الذي يتسرب فيه الناشء على أسلوب الحياة التي يحياها الجبل السابق بطريقة غير نظامية وغير واعية ، تدريباً يتمه بطريقة نظامية واعية التعليم الذي نفيه اليوم في مجتمعاتنا حينما نذكر « التربية » . وهذه العملية التي تلازم المدينة دائماً هي التي تجعل من الممكن تعزيز الميراث الثقافي الذي تتطوى عليه كلمة « المدنية » . غير أن التربية المدرسية « الشكلية » لها نتائج استثنائية عديدة .

من هذه النتائج أن التربية تصبح عبئا على العقل .
فنحن حينما نجعل للتربية شكلا نجعل لها في الوقت
عينه حجما يمكن أن يتضخم . ذلك أن الأعمال
الثقافية المتنامية للأجيال المتنامية تدون وتنقل إلى
الأجيال اللاحقة ، في حين أن قدرة العقل البشري
الواحد في الحياة الواحدة تبقى محدودة الحجم
طبيعتها . فكيف يستطيع عقل بشري محسود أن
يواجه ميراثا ثقافيا حجما في زيادة مطردة ؟ وتزداد
هذه المشكلة طعونة يشرع الناس قصدا في
توسيع مجال المعرفة الإنسانية بالبحث المنظم . ولابد
عندئذ من محاولة تيسير اكتساب الميراث المتزايد
بتبسيط مضمونه على حساب الهبوط بمستواه .
وللأغراض التربوية قد تصاع الثقافة في صورة
تقليدية تعمل فيها إلى أن تصبح مجردة موضوعية
عبر ذاتية . وبذلك قد غلقت جوهر الثقافة الحي من
شباب التربية . ويحل المنهاج الدراسي محل التدريب
الحقيقي على الحياة ، وتحل الاختبارات في مجموعات
من المعارف الجافة المحددة التي اختيرت عفويا أو
اعتباطا محل التجارب التي تؤول الفرد فعلا للانتقال
من مرحلة من مراحل الحياة إلى المرحلة التي تتلوها .

الثقافة والكتابة

ومن نتائج صب التربة في قالب شكلي كذلك ان تصبح للخاصة دون العامة . فاذا بقي الشعر مثلاً

تحول هذه الحكومة الى ثقافة اجنبية ، او حينما تنقل معها ثقافة غربية عن البلاد التي تحكمها ، كما حدث عندما انتقلت الثقافة الغربية الى روسيا عقب حكم بطرس الاكبر ، وعندما ادخل البريطانيون الثقافة الانجليزية في الهند .

وكذلك خلقت البيانات التبشيرية مجموعات من رجال الدين المتعلمين ليقيموا بالتبشير في جميع اطراف الارض . وربما كان كبار رجال الدين يتعلمون الى نشر الدين بين جميع افراد البشرية فكانوا - من اجل هذا - اول من فكر في تعميم التعليم . واعتقد ان حماسة المبشرين البوذيين لتنوير الجماهير وتطهير ارواحهم هي التي دعت الى اختراع الطباعة والورق في بلاد الصين خاصة .

ادركت البيانات الكبرى هذه الصورة من تعميم التعليم قبلما تتوفر الوسائل الاقتصادية لتحويل الصورة من مثل اعلى الى حقيقة واقعة . وان من الصفات البارزة للقيصة في تاريخ المدنية خلال خمسة الاف عام احتكار اقلية مسحوقة لمزاييا المدنية الروحية والمادية . ولا ترجع هذه الوصفة في جبين الحضارة الى اثنائية الاقلية الحاكمة . فان هذه الاقلية حتى لو تطلبت على نوازعها الاثرية الطبيعية وحاولت جهدها ان تشارك معها في الميراث الثقافي الاثرية المحرومة من مزايها لفشلت - قبل الثورة الصناعية - بسبب قلة الوارد الاقتصادية الفائضة بعد سد الحاجات الاقتصادية الاولى . بيد ان هذه الثورة ، التي بدأت في العالم الغربي منذ مائتي عام واستمرت حتى اليوم ، اخذت تزدد في قوتها ، وتمتد من بلاد الغرب الى بقية المجموعة البشرية .

ففي الحياة الزراعية السابقة للتصنيع ، التي لم تدعم فيها القوة المضيلة للانسان والحيوان بالقوى الآلية ، كان حتما على افراد المجتمع - ما خلا قلة ضئيلة - ان يعيشوا زراعا ، لا يكفي انتاجهم القليل ان يزود المجتمع الا بالحاجيات الضرورية من مأكول وملبس وماوى لليلة الصغيرة الممتازة وحدها . ثم بات هذا الظلم عبئا على الكواهل لا يمكن احتماله عندما ظهرت الديانات السامية في العالم ، تلك الديانات التي قدست القيم الروحية لكل نفس بشرية ، وأعلنت حق الجميع فيها ، بغض النظر عن

يحبس ان له قيمة ثقافية اجتماعية - كالقوانين مثلا او الادعية الدينية - وذلك بما تعرف هذه المجتمعات من الكتابة بزمان طويل . ويبدو ان الكتابة قد استخدمت قبل كل شيء لأغراض عملية كتسجيل قوائم الحساب ، والعقود ، وتدوين الرسائل . ولابد لها من ان تستقر ، وان تصبح مالوفة قبل ان يستخدمها الناس لأغراض ثقافية سامية .

ان اقدم المخطوطات اشدها تعقيدا ، ومن ثم فهي اشقها في تعلم قراءتها وكتابتها . ولذا فانه عندما يقوى احتكار الكاتب لفهم اللغة القديمة باحتكاره القدرة على حل الغاز المخطوطات القديمة ، يزداد - تبعا لذلك - مركزه الممتاز قوة ومنعة ، وتشتد مقاومته لاستخدام اللسان القومي السائد في عصره في الأغراض الأدبية ، والذي يمكن تسجيله بطريقة كتابة من اليسير انقائها .

ان الكتابة الهيروغليفية والسومرية والأحرف الصينية أمثلة من المخطوط التي أساء استعمالها فتجاوزت الغرض من فن الكتابة ، بأن جعله حائلا دون الاتصال بدلا من أن يكون وسيلة اليه . ومن اجل هذا كان اكتشاف الحروف الابجدية بعبء تحول في تاريخ التربية لو نظرنا الى هذا التاريخ باعتباره قصة المجهود الذي بذل لجعل التربية الشكلية - كالتربية التقليدية - من الحقوق الانسانية لكل انسان بدلا من قصرها على اقلية محدودة .

انتشار التعليم

ثم كانت هناك عوامل متعددة دعت الى القضاء على احتكار « الكاتب » للمعرفة ، فحكم امبراطورية واسعة الاطراف - مثلا - تشمل كل العالم - المتعلمين تقريبا ، قد يجد ان اقلية الممتازة التقليدية غير كافية او غير ملائمة لمداد الحكومة المركزية بالاداريين الذين هي في حاجة اليهم . وقد تدعو هذه الحكومة قصدا الى قيام طبقة جديدة من المتعلمين يشغل افرادها الوظائف الادارية الشاغرة . كما حدث في الصين في القرنين الثاني والاول قبل الميلاد حينما انفتحت الحكومة الامبراطورية مع مدرسة الفلاسفة الكونفوشييين على زيادة عدد المتعلمين على ابدى هؤلاء الفلاسفة . وكذلك قد تدعو حكومة امبراطورية الى قيام طبقة مثقفة جديدة ، حينما

عيوب التخصص

وقد نجحت المدنية الغربية في المصور الحديثة في توسيع حدود المعرفة قصداً وبطريقة منمطة ، وفي تطبيق معارفها الطبيعية في الأغراض العملية التي تؤدي الى زيادة تحكم الإنسان في بيئته الطبيعية . ومن الوسائل التي ساعدت على احراز هذا النجاح التخصص في المعرفة . وهناك ما يفرى بالنادى في هذا التخصص ومداه الى آفاق اوسع كوسيلة لمقابلة تراكم المعارف البشرية . ويدعم هذا الإغراء في الوقت الحاضر الحاجات الجديدة للحكومات وللهيئات والمؤسسات غير الحكومية الى المتخصصين في العلوم الطبيعية وفي الفنون العملية ، بعدما أصبحت الحاجة الى المعرفة الفنية والعلمية تمتد الى حدود أبعد من القوة الحربية والمهارة الإدارية في مجال سياسة القوة الدولية .

وكل دولة أو كل شعب يخضع لهذا الإغراء لا يمكن أن يحقق ما يرمى اليه من أهداف ، وقد أثمر حديثاً الجمع بين العلم والعمل الفني لأننا تابعنا البحوث العلمية من أجل البحث في ذاته ، دون النظر المباشر للتطبيق العملي لكشفات العلم . بل إن متابعة البحث العلمي دون غرض نفى تصبح قاحلة اذا سار في إدرية ضيقة . فالتخصص في فروع معينة من العلوم الطبيعية سرعان ما يصاب بالهزال اذا ما ابتعد عن مصفحة في التفكير الفلسفي الشامل . بل إن العالم - فوق ذلك - الذي يأخذ في اعتباره الطبيعة غير الإنسانية بأسرها ، لا يمكن أن يتجاهل الطبيعة الإنسانية في مجال بحثه . فان القول بأن « دراسة الإنسان دراسة صحيحة هي دراسة الإنسان نفسه » قول حق صادق كل الصدق ، لأن تعامل الإنسان مع نفسه ومع جيرانه من البشر هو الجانب من عمل الإنسان الذي فشل فيه فشلاً ذريعاً . وجزاء الإنسان على فشله في هذا المجال يشتد كلما زادت معرفته بالعلوم الطبيعية ، وقويت بذلك شوكته ، ووجه العلم في غير مصلحته . وقد أدركت بعض المعاهد الفنية العليا في أمريكا الحاجة الى التوازن بين تعلم العلوم الطبيعية والفنون العملية من ناحية وبين تعلم العلوم الانسانية من ناحية أخرى فتواجبت بين التربية في الاتجاهين في آن واحد . وفطن علماء التربية في العالم أجمع الى الحكمة من وراء هذه السياسة التي تتم بعيد النظر وسعة الأفق . ويجب أن يفتن الى ذلك أيضاً المتخصصون للتخصص الشديد في الفروع المختلفة من الفنون

الطبيقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الفرد مصادفة بحكم مولده . وهذا الظلم الذي لم يكن محتالاً لم يبق بعد حاجة اليه بعد الثورة الصناعية التي مكنتنا أخيراً من توفير وسائل الحضارة للجماعير - على فرض أننا لا نستخدم قط القوة الجديدة التي ولدها التقدم التكنولوجي في القضاء على الجنس البشري .

ولمست ثورتنا الصناعية الحالية - بطبيعة الحال - سوى حلقة من سلسلة التقدم التكنولوجي . غير أنها ربما كانت أول حلقة منذ اختراع الزراعة استطاعت أن تمد جميع أفراد المجتمع الذي قام بها بالعوائد الاجتماعية والثقافية القيمة . وقد زاد الانتاج الزراعي في فجر الحضارة في اودية الأنهار في جنوب شرقي آسيا وفي مصر باختراع طرق التحكم في الماء . وفي القرنين السابع والسادس قبل الميلاد ارتقى نوع السلع المنتجة في بلاد اليونان بالتفنن في ادوات الترف التي كان الاغريق يستبدلون بها المواد الغذائية الرئيسية والمواد الخام . وهذان الاتجاهان كانا كذلك من الثورات الاقتصادية الكبرى ، ولكنهما كانا ثورتين صغيرتين نسبياً من حيث اثرهما المادي .

أما ثورتنا الصناعية الحالية فهي أولى الثورات التي فتحت لنا الأمل في التزود من الوسائل المادية لرفع مستوى المعيشة لجموع الفلاحين في العالم ، فوق المستوى القديم الذي عرفته البلاد التي شغلها الهلال الخصيب في العصر الذي سبق فجر المدنية . وقد ترتب على إمكان نشر فوائد المدنية بين الأكثرية الكبرى التي كانت من قبل محرومة من الإمتياز ضرورة إقامة ميزان العدالة بين الناس ، وهذا هو المطلب الجديد الذي تواجه البشرية اليوم ، ومن ثم تواجهه أيضاً المؤسسات التربوية القديمة ، وهو مطلب عسير يتطوى على كثير من المشكلات .

ومن بين هذه المشكلات تلك الحفنة الثابتة التي لا خلاص منها وهي أن للإنسان قدرة محدودة لا تزيد أبداً . فان أقصى قدرة ونشاط طبيعي للفرد ، في أقصى مدى من الحياة طاقة محدودة . في حين أن المعارف البشرية تتراكم في العلوم الطبيعية والإنسانية وفي الفنون العملية كذلك . وهذا التراكم التقني يواجه أولئك الذين يقدمون التربية الشكلية كما يواجه أولئك الذين يتلقونها على السواء .

العملية والعلوم الطبيعية ، الذين يزعمون أن مثل هذا التخصص هو السبيل إلى التفوق في تسابق الدول نحو الظفر بالقوة والتفوذ .

وفي الوقت عينه نجد أن المعرفة قد نمت إلى حد كبير لا في ميدان العلوم الطبيعية وحدها ، ولكن في ميدان العلوم الإنسانية كذلك . ففي الماضي ، حينما كانت المذنبات المختلفة تعيش إلى حد كبير في عزلة بعضها عن بعض ، كانت التربية الإنسانية لا تحتاج إلى أكثر من إلقاء القصة القديمة ، والأدب القديم ، وفلسفة حضارة واحدة - كالآداب الصينية القديم مثلا لأهل شرقي آسيا ، واليونانية واللاتينية القديمة لأهل الغرب ، غير أن المدنية الغربية الحديثة قد طبعت أثرها في بقية العالم ، ومن ثم فقد وجد أبناء المذنبات الأخرى أن استيعاب ثقافتهم القديمة وحدها لم يعد كافيا لاحتفاظهم بمكانتهم في العصر الحاضر . وأن كان لابد لهم من البقاء « تحت ظروف الحياة الحديثة القاسية » (وهذه العبارة مقتبسة من ميثاق عصبة الأمم) فلا مناص لهم من أن يتعلموا شيئا من الغرب ، الذي اكتسب من الحضرة الحديثة سلطانا مؤقتا على الشعوب الأخرى . وتحت ضغط الغرب ، اتصلت الشعوب غير الغربية بأهل العرب ، فوسموا من آفاق تربيتهم الإنسانية التقليدية . ولابد للغرب - بدوره - أن يقتضي أثره تلايمه . فنحن نشهد في حياتنا الغرب يفتقد في سرعة عجيبة سلطانه الذي سبق له الظفر به ، كلما اكتسب الشعوب غير الغربية واحدا بعد الآخر ، المصيرفة التقنية والعلمية ، وشرع الشرق - بناء على ذلك - يسترد مكانته الطبيعية في العالم ، وهي المكانة التي فلقدنا مؤثنا حينما استولى الغرب العديث على العالم عنوة وبقتة .

وقد يكون لتثقيف الشعوب غير الغربية بثقافة الغرب أثره في الوقت الحاضر ، كوسيلة لاسترداد النفوذ ، ولكنها ثقافة ضحلة إذا قيست إلى ثقافتهم التقليدية ومعرفتهم لعلومهم الإنسانية الموروثة . وسوف يتبين لهم أن معرفتهم الحديثة زهيدة أن هي قورنت بمعرفتهم القديمة ، إلا إذا اكتسبت عقلا وغزارة . أن الرجل الشرقي المستغرب اليوم - أو الرجل الحديث كما يجب أن يسمى نفسه - يؤهل نفسه لممارسة مهنة غريبة حديثة - كالطب أو الهندسة - ويتعلم مهنته بلغة غريبة - ولكنه - على

الأرجح - يجهل المصارف الكلاسيكية اليونانية واللاتينية ، وهي مصدر الثقافة الدنيوية للرجل الغربي الحديث ، كما يجهل المسيحية ، وهي مصدر نظره الروحية ومبادئه الخلقية . ومن ثم فإن من يتحول من أبناء الشرق إلى الحضارة الغربية سيتخطى عن ثقافته الموروثة دون أن ينجح في اكتساب نظريتها الغربية ، بيد أن شعوب العالم لا يمكن أن تعلم تبادل التعاضد إذا هي قصرت اهتمامها على ظاهر الحياة الحاضرة وأهملت الأعماق التاريخية السحيقة . أننا لا نستطيع أن نعرف حقا شخصا من الأشخاص ، أو شعبا من الشعوب ، أو حضارة من الحضارات ، أو ديانة من الديانات ، دون أن نعرف شيئا من تاريخها . وإذن فهذا طريق آخر يسوقنا إلى أن نواجه المشكلة التي خلقها أطراف الزيادة البالغ في مقدار المعرفة .

القدر الأدنى من التربية

إن معرفتنا بالماضي تزداد اليوم بسرعة لم يسبق لها مثيل ، وتحدث هذه الزيادة من طرف التاريخ . فالأوروبيون من ناحية يقدمون لنا التساريف بنش الحضارات الدفينه البائدة في سرعة زائدة ، ورجال السياسة في العصر الحديث من ناحية أخرى يفعلون مثل ذلك أيضا حينما يخلقون الظروف التي تتيح للمؤرخين المعاصرين فرصا جديدة للدراسة .

كما أن علم الاقتصاد قد أتاح لنا دراسة ناحية من نواحي النشاط الإنساني كانت من قبل مهمة مجهولة . وكذلك أتاح علم الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع فرصة للدراسة تكوين المجتمع البشري وطبيعة الثقافة البشرية في جميع المستويات من البدائية الأولى إلى قمة المدنية الرفيعة . وأضاف علم النفس موق ذلك - مجالا جديدا للدراسة الطبيعة البشرية . وكما أن العلوم اليونانية للمعرفة ، والمنطق ، والأخلاق ، قد كشفت عن أمراض النفس البشرية واتجاهاتها العقلية المقصودة ، فإن علم النفس يسير أغوار النفس العاطفية التي لا تقوم على أساس من العقل . وهنا - مرة أخرى - نجد أن العقل البشري المتمتعش للمعرفة مضطرب إلى مواجهة عالم لا نهائي . أن الدنيا بأسرها لا تستطيع أن تحوى الكتب التي يجب أن يكتبها علماء النفس الأكفاء إذا تفرغوا لتكوين كل الأحداث النفسية التي تقع في

عقل واحد ، في اقصر فترة من الزمن تستطيع ادق آلات التسجيل قياسها .

وهذه المعارف الشاسعة الأطراف، المطردة في النمو عن الانسان ويثبتته غير الانسانية تثبت هم العقول التي تتعرض لها ، وتوقفها موقف الدفاع . وفي دفاعنا عن انفسنا تتسائل مرة اخسرى : الست مؤسساتنا التي انشأناها للتربية الشكلية مفاددة على ان تنبل الجانب الأكبر من هذا الصب المربع . او - ان لم نستطع ذلك - ان تقسمها أقسما كما يمكن القاءها على مختلف الكواهل حتى لا تقصم ظهور اصحابها ؟ والجواب على ذلك هو قطعاً بالنفي . ولا يسع الفرد الا أن يقول بأنه بشر ، وهو لذلك لا يستطيع أن يهمل أى أمر له علاقة بالحياة البشرية او الطبيعة البشرية . كل رجل أو امرأة أو طفل على قيد الحياة اليوم انمسا يعيش في عالم يواجه فيه الجنس البشرى ضرورة الاختيار بين ان يتعلم الحياة مع غيره أسرة واحدة أو أن ينتحر الجنس كله . . .

لا يستطيع الجنس البشرى ولا يستطيع أى فرد من افراده أن يتجاهل الحالة البشرية الراهنة . ولا بد لنا من مواجهتها اذا كنا لا نريد أن نفهم عن انفسنا بأنفسنا . ولكن نواجهها لا مندوحة لنا عن إدراكها ، ومحاولة هذا الإدراك تستلزم من كل منا أن يتحرب بعض الشيء بنواح ثلاث فسيحة على الأقل في ميدان المعرفة - معرفة الطبيعة غير الانسانية ، ومعرفة الطبيعة الانسانية ، ومعرفة صفات الثقافات المعاصرة والثقافات المحلية وتاريخها - وبعض هذه الثقافات بدائى نسبياً ، وبعضها الآخر متقدم نسبياً ، وهى ثقافات خلقها الانسان خلقاً وتلقا وجود فيها اوتحلى عنها خلال القرون التى مرت منذ أن صار أسلافنا غير البشرين أناساً من البشر . ومن ثم فقد أضفى الواجب الأدنى للتربية الشكلية عملاً ضخماً في وقتنا هذا . ولا بد لكل طفل من قدر باهظ من التربية الشكلية والتربية غير الشكلية على السواء كى يصبح مواطناً فعالاً في عالمنا الجديد .

كفكيف تستطيع اذن مؤسسات التربية ان تنقل هذا الميراث الضخم من المعارف الى عقل بشرى واحد ضيق المدى قصير الاجل ؟ لاشك أنه عمل مرعب حتى اذا نحن قصرناه على تربية ابناء الطبقة الممتازة في ارقى حصارة من الحضارات . فعلى هؤلاء - قبل غيرهم - ان يستقبلوا تربية من هذا النوع الشامل لانهم هم

الذين خلقوا هذا الاطار الاجتماعى الذى يشمل العالم بأسره والذى يعيش الجنس البشرى كله اليوم فى حدوده . وهذا الاطار فى عصرنا الحاضر غريب فى نزعتة (وان كان لابد أن يتغير فى وقت قريب) وقد لعبت القلة الممتازة فى المجتمع الغربى دوراً هاماً في تشكيله على صورته الحاضرة . فهم وحدهم اذن دون غيرهم الذين بالفونة ومع ذلك فمن أشق الأمور اليوم ان تعلم هذه القلة المحظوظة كيف تواجه هذا الميراث الذى هو ملك لها وحدها ! وقبل ان نلتبس طريقنا الى حل هذه المشكلة التربوية المحدودة ، نحتتم علينا ان نفوض في مشكلات أشد تعقيداً ، هى مشكلات تربية الغالبية غير المحظوظة من ابناء الغرب ومن ابناء الجنس البشرى من غير الغربيين الذين تعتبر الثقافة الغربية غريبة عليهم وغير موروثة . ومن الجلى ان هذا الصب التربوى باهظ جداً . ونحن - برغم هذا - لا نستطيع ان نشيح بوجودنا عنه ، او ان نستبعد أى جزء من الجنس البشرى من مجاله ، لا بد لنا من ان نعين الجنس البشرى على ان يرى بعينه لينقى خطر افناء نفسه بنفسه - وهو واجب لا نجسر على التخلي عنه .

درس من الماضى

وليكث هذه هى المرة الاولى التى تقف فيها الانسانية آزاء واجب تربوى من هذا النوع بهذه الضخامة ، وتجد نفسها مسئولة عن مصائر اجزاء كبيرة من الجنس البشرى . وقد يكون من الحق ان الجنس البشرى بأسره ، في جميع الارحاء المسكونة على وجه البسيطة ، لم يتجمع قط في مجتمع واحد يشمل العالم كله قبل ان يحدث ذلك بواسطة الغرب خلال القرون القلائل الماضية . الا أنه قد تمت فى الماضى - بالرغم من ذلك - اتعادات ، وان لم تكن عالية كاملة ، فقد بلغت من الضخامة ما يجعلها تبدو كذلك في نظر الشعوب التى شملتها ، كما كان ينظر ابناء الامبراطورية الصينية منذ الف وتسعمائة عام ، وابناء الامبراطورية الرومانية . وكانت الامبراطوريتان مخطئتين في نظريتهما من غير شك ، اذ انهما وجدتا في التأويخ فى وقت واحد ، دون أن تعرف احدهما الاخرى ، رغم التصاق حدودهما في قارة واحدة . ولكن المشكلات التربوية التى واجهها هؤلاء الاسلاف نتيجة للاتحاد الذى عرفوه ، تشبه الى حد كبير ما نواجهه اليوم من مشكلات في عالم اليوم الذى يتصل كل فرد فيه بالآخر برابط ما . ونظرة الى

هذه السوابق قد تجنبنا الوقوع في أخطائها وإن لم تلق ضوئاً على السياسية التربوية الإيجابية التي يتحتم علينا اتباعها .

فقد بذلت في الامبراطوريتين محاولة لتوسيع مجال التربية الشكلية حتى تمتد من الأقلية المتنازعة التي كانت من قبل تحتكرها إلى دائرة أوسع . وفي كلتا الحالتين فشلت المحاولة بمعنى أنها لم تنجح في تعليم جميع سكان الامبراطورية العالية كيف يعيشون معاً دوماً كآسرة وأحسدة . وكلتا الامبراطوريتين تمزقت (وإن كانتا قد التامتا ثانية مؤقتاً بعد فترة ما) . وفي كلتا الحالتين كان مرد الفصل إلى عاملين يمينهما يمكن التعرف إليهما في ميدان التربية - وإن كان هذان السببان طبيعة الحال ليسا سوى جزء من تفسير ما حدث .

واحد هذين السببين هو أن نظام التربية التقليدي الذي اقتصرت به الأقلية المتنازعة السابقة ، أصيب بالهزال عندما روى نشره على نطاق أوسع . فالحط هذا النظام حتى بات تربية شكلية في صورة كتب يتعلمها الدارس ، مع انفصاله عن التهذيب الإنساني في الحياة نفسها . وقد أبيت التخليق بالثقافة التقليدية أنه ينتهي بتعلم مختارات من الأدب القديم تنتقى امتباطاً ، كما انتهى تعليم هذه المختارات إلى القدرة على تقليد الأصل القديم . والواقع أن اللعب بالألفاظ قد حل محل فن الحياة نفسها .

والسبب الثاني الذي يرجع إليه فشل المحاولة هو أن مجال التربية الشكلية كان قاصراً في تلك الحالتين على الدراسات الإنسانية . فبالرغم من أن الإغريق والصينيين القدماء قد أضافوا الكثير إلى النواحي العملية ، وبالرغم من أن الإغريق كانوا من الرواد في المكتشفات الرياضية والعلوم الطبيعية ، فقد مزق الأرستقراط من « الفنون النافعة » ، وساد هذا الرأي في مجتمعاتهم حتى بعد زوال الحكم الأرستقراطي . وترتب على ذلك أن شيئاً لم يتم في المجتمع الإغريقي أو المجتمع الصيني لمحاولة رفع المستوى الاقتصادي فوق المرحلة الزراعية التي بقي فيها هذا المستوى في شرق آسيا والتأرتد إليها ثانية في العالم الإغريقي الروماني عند ما ظهرت آثار الثورات الزراعية في اليونان في القرن السادس قبل الميلاد ، وفي إيطاليا في القرن الثاني

قبل الميلاد ، بادماج بلاد شاسعة متخلفة اقتصادياً « تقع شمال غربى أفريقيا وعلى السواحل الأوروبية البحر الأبيض المتوسط » في العالمسم الإغريقي الروماني . وهذا الاتجاه الأرستقراطي منه هو الذي حرم على الإغريق أن يزواجوا بين العليسم والتكنولوجيا ، هذا الزواج الذي بلغ أقصاه في العالم الغربي الحديث في القرن السابع عشر وما بعده وكانت له نتائج مشرقة . وكان من نتيجة ذلك في العالم الإغريقي الروماني وفي شرقي أسيا أن بقيت طبقة متعلمة ضخمة تعيش عالة على المزارعين الذين لم ينهض انتاجهم حتى يحمل هذا العبء الإضافي . وهذه الزيادة في العبء الاجتماعي الذي وقع على كواهل المزارعين لم تقابلها أية منافع ثقافية يستطيع المزارعون أن يقدروها قدرها * * فإن علم الكتاب الجاف في الأدب القديمة الذي انحصرت فيه ثقافة القلة المتنازعة لم يتيسر للمزارعين ، ولو تيسر لما استافوه . وليس من العجيب في هذه الظروف في كلتا الحالتين أن يفور المزارعون وأن تنهار الامبراطورية العالية وما تنطوي عليه من حضارة . وفي هذه القصة التاريخية درس لنا في العصر الحاضر .

من هذا الدرس نتعلم أنه ينبغي لنا أن نحاول الاحتفاظ بالتوازن بين مواد الدراسة الضرورية العديدة . وليس من شك في أن أهم هذه المواد هو الإنسان . ولا بقاء للجنس البشرى في أي جيل من الأجيال ، إذا لم نتعلم من أسلافنا قدرًا ضئيلاً على الأقل من فن حسن العلاقة بيننا وبين أخواتنا في البشرية وبيننا وبين أنفسنا . وهذا هو لب التربية الإنسانية ، بيد أن هذه العلاقة لا يمكن أن نتعلم من مجرد دراسة الانسانيات في صورة الكتاب . نعم إن قدرًا كبيراً من علم الكتاب في العصر الحاضر قد أصبح جزءاً ضرورياً من تربية الأفراد . إلا أن لب التربية الإنسانية في الوقت عينسه لا يكتب أساساً - حتى اليوم - إلا عن طريق الممارسة التي لا تتخذ شكلاً بعينه ، تلك الممارسة التي هي من صميم التربية في كل المجتمعات . وفي

اللغات الأجنبية

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال ان التربية الشكلية يجب ان ينحط قدرها او ان نهمل ، ففي عالم يتألف من شعوب ترت طرائق مختلفة من سبيل العيش ، ويتحتم عليها ان تتعلم بقتة كيف تعيش كاسرة واحدة ، في مثل هذا العالم نجد للتربية الشكلية مهما لا يمكن اغفالها في ميادين التكنولوجيا والعلوم والدراسات الانسانية . ان حاجتنا الاولى هي ان نتبادل الصلات بعضنا مع بعض بطريقة مشرقة . وفي عالم لا يزال كيرج يفص بالتكلمين بلغات تلهيها مجموعة واحدة دون سائر المجموعات في هذا العالم ينبغي لكل طفل - مهما تكن دراسته - ان يتعلم على الأقل لغة ثانية غير لغته القومية .

وليس في هذا ارهاق على الطالب ، ويدل على ذلك ان كل طفل في « سويسرا » يتعلم بالفصل لغتين غير لغته الاصيلة ، بل ويتعلم ثلاث لغات في « هولندا » . والدافع ببلغ اقصى قوته عند اولئك الذين لا يتكلمون لغة عالمية - كالهولنديين - فهم يشعرون بالقرينة في هذا العالم الفسيح اذا لم يبدلوا اللحن في تعلم لغات عدة . ويبدو ان الشعوب التي تتكلم الانجليزية تميل الى التهاون في تعلم اللغات الاجنبية نظرا لانها تتكلم لغة عالمية « كثيرا ما كان هذا سببا في ضيق افقهم العقلي » .

ويبدو ايضا ان الامريكيين يميلون الى ان يحسبوا بقية الناس على امة الهجرة ، واجبههم ان يتعلموا طريقة العيش الامريكية ، والخطوة الاولى لتحقيق ذلك - كما يرى الامريكيون - هي تعلم اللغسة الانجليزية . اما اليوم ، فقد جاء دور الامريكيين لكي يتشخصوا باصهارهم نحو فيرهمس لو ارادوا لامريكا البقاء في تنافسها الشديد مع روسيا . ومنذ الحرب العالمية الثانية ظهرت في الحياة الامريكية مهنة جديدة هامة . فهناك الآن مشمسات الالوف من الامريكيين الذين يعملون خارج بلادهم لا في خدمة الولايات المتحدة فحسب ، بل كذلك في خدمة الهيئات التجارية الامريكية العظمى والمؤسسات الثقافية . وهؤلاء المواطنون الامريكيون الملتحقون بالخدمة في بلاد لا تتكلم الانجليزية لا يستطيعون اداء واجبههم على الوجه المرضي لعزوفهم

كل الطبقات الاجتماعية بكلفة مستوياتها . وهذا هو ما يجعل لنا انسانيتنا ، وما يحفظ هذه الانسانية لنا . وقد تكون الدراسة في العلوم الانسانية مكملا لهذه الممارسة ، ولكنها لا يمكن ان تحل محلها . ويجب ان نذكر ان الممارسة في فنون العيش مع اخواننا في البشرية جزء اساسي لا غنى عنه في تربية كل امرئ ، يولد في هذه الدنيا ، اما التكملة المستمدة من الكتاب فقد نشأت اصلا كتربية توجيهية للموظفين الاداريين في خدمة الحكومة ولرجال الدين في الديانات السامية . وهما تان الحرفتان من الحرف الاخصائية الرقيقة . ومع ان المجال في هذه الاعمال غير المهينة العرة قد اتسع بدرجة كبرى مع اطراد الزيادة في تعقيد الحضارة في العصر الحديث ، فانه من غير المحتمل ان تشغل هذه الاعمال اكثر من جزء يسير من الجنس البشري او ان تجد اكثر من جزء يسير ايضا راقب فيها وقادر على ان يشق طريقة العمل بها .

ولو حاولنا ان نرغم عامة البشر على تلقى التربية الادبية الشكلية ، لا الى المرحلة الابتدائية والثانوية فحسب ، ولكن الى المستوى المطلوب لتأهيل الفرد لاحدى العرف العرة غير المهنية التي اثرتنا اليها ، او حاولنا ذلك لهبطنا بالمستويات الى ما ينحط هذا الفرع من فروع التربية في محاولتنا التناول بهذه المستويات الى حدود قدرات الانفراد الذين ليس لديهم الاستعداد لكي يرقوا اليها ، كما نخاطر في الوقت عينه بابعاد عامة البشر عن الفكرة الكامنة وراء التربية الشكلية في اية صورة من الصور . ويجب ان نعلم ايضا ان المواهب البشرية متنوعة ، وان هذا التنوع في صالح المجتمع . ان « العقليين » بطبيعة مولدهم ينقسمون فريقين ، فريقا يميل الى الانسانيات ، وفريقا آخر يميل الى العلوم الطبيعية غير ان « العقليين » ، من الفريقين لا يكونون سوى اقلية مسحوقة في كل طبقة او مجتمع او جنس . ونوع التعليم العالي الذي ينبغي ان يتاله الفرد يجب الا يخضع لفكرة الامتياز ، وانما للاستعداد الشخصي ان اكثر الناس في جميع الاجناس والمجتمعات والطبقات يولدون يميل على ، وهؤلاء - عندما يبلغون مرحلة التربية المتقدمة - يكونون على طبيعتهم اذا تصرفوا عن دراسة الكتب الى التعرّب في التكنولوجيا بفص النظر عن المركز الاجتماعي لالاسرات التي ينتمون اليها .

يحق الرفاهية الروحية التي هي هدف الإنسان الصحيح .

وليس نمو الحاجيات المادية هو أعظم ما قد يفيد الإنسان من التقدم التكنولوجي بطبيعة الحال . فان مقدار هذه الحاجيات التي يمكن للفرد ان يستمتع بها بدرجة ملحوظة خلال حياته ضئيل على كل حال . ولكن ما يتحه الفراغ للمرء من متمعة ليس بهذه الضالة . وقد يسعى استخدام نعمته الفراغ قوم ليست لديهم خبرة للافادة منه . غير ان استخدام الفراغ استخداما خلاقا كما تفعل القلة من الاقليات المتفرغة في المجتمعات المتحضرة هو الباعث الرئيسى لكل تقدم بشرى فوق المستوى البدائى . وفى مجتمعنا الصناعى العتيق لا زلنا - فيما خلا القلة المتأثرة - ننظر الى الفراغ من جانب السلبى ، جانب « التعلل » من العمل المريح . . وشبح البطالة فى نظر العامل الصناعى هو اليوم كابوس مريع لانه يعنى نقصا فى الدخل ، بل وفقدانا لاحترام النفس ، وهو اسوأ وقعا على الانسان . ان العامل المتعلل فى عالمنا هذا يحس كانه منبوذ من المجتمع الذى يعمل . وقد كان الاغريق اصدق نظرا من هذا ، إذ كانوا يرون فى الفراغ أعظم خير للبشر . فاستخدموا الفراغ فعلا فى افراض لها قيمتها - وبعل على ذلك ان لفظة « الفراغ » باليونانية قد امدت أكثر اللغات الغربية الحديثة باللفظة التى تعنى « المدوسة » . وسوف تمد الحياة الآلية التى بزغ فجرها فى عالمنا الحديث جميع العمال الصناعيين بالفراغ الكافى فى وقت قريب ، وذلك دون نقص فى الدخل او فقدان لاحترام النفس او تقدير المجتمع .

وليس من شك فى ان هذا الفراغ الذى لم يسمع به أحد من قبل لو التى فجأة بين ايديهم لاسأدوا استخدام جانب منه فى مبدأ الامر . ولكننا سوف نتمكن - عاجلا او اجلا - بكل تأكيد من انقاذ بعضه لاستخدامه فى تربية الكبار تربية شسكية . ان تتعلمنا فى الحياة بصورة غير رسمية يمتد بطبيعة الحال مدى الحياة ، وتجاربنا فى الحياة تعلمنا ، سواء اردنا أو لم نرد ، . ولكن التربية الشسكية فى الحضارات المرسومة بطابع الفقر التى سادت فى هذه الآلاف القليلة الأولى من السنين - هذه التربية حتى لقللة المتأثرة تبلغ نهايتها بانتهاء دور الراحة ، ان لم يكن قبل ذلك . وقد كانت لذلك آثار سيئة

التقليدى عن تعلم اللغات الأجنبية . وتتميز روسيا من ناحية أخرى باتقانها التقليدى للغات الأجنبية - كالتوسيريين والهولنديين سواء بسواء - والظاهر ان هذا التقليد قد عاد الى الحياة فى روسيا بعد ما فتر عدة سنوات بعد ثورة سنة ١٩١٧ مباشرة . ويبدو كان الروس سيحفظون الولايات المتحدة - عن غير قصد - الى حركة جديدة ترمى الى جعل تعليم اللغات الأجنبية أساسا هاما من أسس التربية الأمريكية . وليس الإنجليز وحدهم هم الشعب الذى يحتاج الى ما يحفره الى السبيل فى هذا الاتجاه . ففى عالم لا مناص له من ان يتوحد ان كان يريد البقاء لا يزال هناك مجال فسبح للنهوض حتى فى تلك البلاد التى امسى فيها اليوم مستوى الكفاية فى تعلم اللغات الأجنبية على درجة عالية بين جميع الطبقات .

التقدم المادى والروحى

يبد أن العالم لا يمكن أن يتوحد فى روحه لمجرد النهوض بوسائل تبادل الصلات . فان تونى المعرفة قد يولد العدواة بدلا من الصداقة ما دام الشعوب المختلفة ، والطبقات المختلفة فى نفس المجتمع ، لا تزال تتفاوت فى نصيبها من وسائل المدنية كما هى اليوم حالهم . وقد كان هذا التعاون نتيجته للفقر ، والفقر نتيجة للتأخر التكنولوجى ، وامكن التغلب على هذا التأخر حديثا بالزوجة بين العلم والتكنولوجيا . ان العالم بحاجة الى تربية ذوى العقليات العلمية من « العقليين » ذوى العقليات العملية التكنولوجية من افراد الشعوب على ان يعملوا مما يقصد رفع الحد الأدنى للحياة المادية لجميع البشر الى مستوى لم يعلم به أحد بعد - والان بعد ما اكتشفنا كيف يمكن ان نفيد من الطاقة الذرية ، لم تعد تمت حاجة الى تخلف الفلاح الهندى فى مستواه المعيشى من مستوى ارقى فسلح فى أمريكا . وقد لا يكون رفع مستوى الرفاهية المادية بهذه الدرجة العظمى خيرا محضا للفلاح من الوجهة الروحية ، ولكنه بغير ارتفاع ملحوظ فوق مستواه الوضع الحالى فى حياته المادية لن يستطيع ان

خلق هذا الموقف أحيانا دائرة مفرغة ، صرف فيها ما عاناه المعلمون المحترفون من تدهور وسخط الأفراد القادرين عن احتراف المهنة . ومن ثم أدى ذلك إلى زيادة انحطاط مستواها وقيمتها الاجتماعية ، مما أدى بدوره إلى سخط أشد وتدهور أبعد سحقا . وقد سخط « برنارد شو » من انحطاط مركز مهنة التعليم في العالم الغربي اليوم في عبارته اليلعة اللادعة التي يقول فيها : « من يستطيع يعمل ، ومن لم يستطيع يعلم »

حقا ان مركز مهنة التعليم في العالم الغربي يخطف اختلافا كبيرا من بلد إلى آخر . ولكنه في جملته لا يتناسب وما يقوم به من عمل . فماذا سألنا اليوم فاعلون لرفع مركز مهنة التعليم ومستواها ؟ لقد سبقت روسيا غيرها في هذا المجال فكرمت المعلم في الاتحاد السوفيتي ، وحاولت أمريكا في تنافسها مع روسيا ان تحذو حذوها في هذه الناحية فرفعت رواتب المعلمين فيها وخفضت من ساعات العمل العروضة عليهم فوفرت لهم بذلك قدرا اكبر من الفراغ .

سفراف يناقش أحد طلابه في ألينا القديسة



فقد كان الطالب يتخيم بعلوم الكتب في مرحلة من مراحل الحياة لم يكتسب فيها بعد خبرة تسمح له بالافادة منها ، ثم يحرم من علوم الكتب هذه ، في المرحلة المتأخرة من حياته التي يستطيع أن يفسد فيها من هذه العلوم في ضوء تجاربه النامية ، لو أنه أعطى الفرصة لذلك ، أما في مجتمع المستقبل الذي يتميز بالثراء ، فسوف نستطيع ان نوفر للكبار التربية في بعض أوقاتهم ، لكل رجل وكل امرأة في كل مرحلة من مراحل الحياة في سن الرشيد . وقد أنشئت بالفعل في « الدنمارك » - وهي من البلاد المتقدمة حقا - معاهد ينلقى فيها الكبار تعليما عاليا عن طوعية . فالفلاح الدنماركي يوفر المال سنوات لكي يتمكن من حضور الدراسة ستة اشهر او اثني عشر شهرا ، وهو يفخر باتقاء موضوع دراسته مما يرفع مستوى ثقافته لا مما يرفع من مركزه الاقتصادي . وفي هذا النظام الدنماركي نلمسج شائبر ناحية من نواحي التقدم في التربية التي سوف نتاح للبشره كلها في « عصر استخدام الذرة من أجل السلام » عصر الحياة الآلية ، والعصر الذي سوف ينتج عن توفر القوى الآلية الموجهة توجيهها علميا .

مكانة المعلم

يبد ان نوع التربية بجميع ضروبها سوف على نوع الأفراد الذين يقدمونها . ومن التناقض العجيب أننا نلمس ميلا نحو انحطاط النوع كاهما رادت أهمية العنصر الشكلي في التربية . فقد كان التدريب التلقائي في الحياة - وهو الصورة الوحيدة من صور التربية التي عرفها الإنسان في بدايته التاريخ - مما يقوم به قادة المجتمع . كان الطفل يتلقاه عن أبيه ، والشباب عن الكهنة ورواد الجماعة وكانت الوظيفة التربوية لهؤلاء القادة لا تنفصل ولا تتميز عن بقية نواحي نشاطهم ، ومن ثم كانت من مقومات مكانتهم في المجتمع . أما حينما يظهر نوع من الترسه شكلي معضل بذاته ، فإنه يخلق طبقة من المعلمين المحترفين الذين يعملون كغيرهم من المحترفين والمحترفات - من أجل ما يتقاضونه من رواتب . وفي أكثر المجتمعات المتحضرة التي عرفناها حتى اليوم ، كانت رواتب هؤلاء المعلمين المحترفين - كما كانت مراكزهم الاجتماعية - أحط مما يرمعه المجتمع لقيمة التربية الشكلية . وقد

اداعيه اكثر من مائتي محطه وشهده اوسوب مليوناً من الأمريكيين كاسب الاستيلاء حول المعرض بصل الى واشطلي على الهواء مباشرة من نيويورك ، أساء الحشد معه . . .

وحكدا كان معرضي بوب هج أبون عرسه مادرو ، من فرض تقديم أمصنا لدرأى العام الأمريكي .

ونحي عندما تقدم أمصنا الى الرأي العام الخارجي ، يقدم أصول حصارنا لينتس للعالم عراة المادير الأساسه صا ، وعمعها في تكويصا .

عادا مادينا بعد ذلك على لسن رئيس جمهوريتنا الرئيس جمال عبد الناصر بأننا أبطله حضيرة لأقوم على التصعبه أو التمييز بين الناس ، فانا تقدم على ذلك دلبنا وأضحا غير محتاج للمناقشة .

وأذا ناديتنا على آثار النبوة ، تراث الانسانية جمعاء ، وأن شامت المصادفات أن تقع في وادي النيل ، فانا تقدم على ذلك دائما البرهان الصادق الشيبالد على ما يصول .

لقد كانت فكرة إقامة هذا المعرض للمرة الأولى في الولايات المتحدة خالصة على أساس تكوين رأي عام أمريكي ، قوى ومستنير يتحسس لمشروع انقاذ آثار النبوة .

وعندما يقول أن الأمل كبير في أن يحقق المعرض أغراضه ، فإن الدلائل الأولى تدل على أننا لانتجاوز الحدود المعقولة فيما نأمل وترجو .

إن المعرض سييسر علمين ، يجول انتادهما في مختلف الولايات ، يصد أن ينهش عرسه في واشنطن .

وقد وصلتنا المعلومات الأولى من المعرض ونجاحه الهائل ، وكنا قد فرغنا من هذا العدد من « الحلة » أو تكاد .

من أمصنا في لقاء مع صا ، وفي موضوع انقاذ آثار النبوة اهتماما خاصا ، وأحد صا يحطرات المندسة ، ولصعب ، لذلك أرتأ أن نضيف هاتير بد محلي الى « المحبة » سجيل بهما هذا الحدث الثقالي الهائل بالحقائق والصور .



كاسب المبيدة حشوم الرئيس كتيدي
ليدي ليجانها بمحتويات المعرض وهديده
الرئيسي جمال عبد الناصر وعبر عن
ذلك في أكثر من مناسبة أثناء افتتاح
المعرض



يقومون به ، كما ينكرون هذه الصفة على اخوانهم الباحثين التسلوبيين (الذين يتميزون بشمول المعرفة) . ولم يقل أحد في العلوم الطبيعية أن البحث الميكروسكوبي أعلى قسما من البحث التسلوبي . ولا يختلف الامر عن ذلك في ميدان العلوم الانسانية .

فالبحت من اى نوع من الانواع يفيد التعليم ، لانه يحتم مستوى من الدقة وشمول المعرفة يتطلبه المعلم الباحث من نفسه كما يتطلبه من تلاميذه ، وكنا هنا - كما كنا في غير هذا المكان - نعود الى مشكلة حدود قدرة العقول البشرية . وحتى لو شغلت التربية الشكلية حياة المرء كلها ، فكيف يستطيع عقل واحد في مدى حياة واحدة ان يكتب تربية تتصف بالدقة كما تتصف في الوقت عينه بالشمول ؟ ولا نستطيع ان نستغنى عن اى من هذين الشرطين في عالم اصبح « واحدا » كما اصبح كذلك علميا في مستوياته العقلية . وربما كان حل هذه المشكلة ينحصر في ان يعمل كل امرئ - تقريبا كان او معلما او باحثا او رجلا عمليا - بعدين عقليين في آن واحد .

كل امرئ بحاجة الى ان ينظر بعين الطائر فيرى كل شيء في عموم ، ويعين المودة فلا يرى مساحة ضيقة ولكن في عمق سحيق . ولكن هل يستطيع العقل البشرى ان يحقق شمول المعرفة مع عمقها ودقتها ! كلا . ولكنه لا يجب على الاقل ان ينحصر في اتجاه واحد من هذين الاتجاهين ، بل لابد له من السير فيهما معا . وليدرس طلابنا تاريخ البشرية كلها فوق سطح البسيطة منذ العصر الذي اصبح فيه أسلافنا من غير نوع الانسان بشرا من الناس . ولكنهم يجب مع ذلك ان يبحثوا في عمق ودقة تاريخ قبيلة ما او بقعة محلية لم يعيش اهلها طويلا . عليهم ان يتعلموا الاتصال بجيرانهم بلغات غير لغاتهم القومية ، وعليهم في الوقت عينه ان يتقنوا بالتفصيل تركيبات لغة معينة وفن شاعر معين . وهذه المعالجة الزدوجة لمشكلة التربية هي خير سبيل نسلك في العالم الضخم المعقد الجديد الذي قدنا فيه اليوم تيار التاريخ المتدفق الجارى

غير ان تحسين ظروف الحياة المادية للمعلمين لا يكفي وحده لرفع شأنهم ، وان كان مما يعاون على زيادة احترامهم لانفسهم واحترام الجمهور لهم . ولا يمكن ان يرتفع هذا الاحترام حقسا الا اذا آمن الجمهور وارباب المهنة بأمرين : اولهما ان مهنة التعليم تؤدي خدمة قيمة للجمهور ، وثانيهما انها تتمتع من حيث نوع العمل بمستوى مهني رفيع .

ويمكن تحقيق الشرط الاول اذا ادركنا ان مهنة التعليم في العترة التاريخية الحرجة التي نمر بها تلعب دورا لا غنى لنا عنه في معاونة الجنس البشرى على افاد نفسه من الهلاك وذلك بمساعدته على ان ينمو كاسرة واحدة بعدم فيها ذلك التقسيم التقليدى المفقوت الى اصحاب الامتياز والمحرومين من الامتياز . وهذا مجال يستطيع فيه معلم اللغات ومعلم التكنولوجيا ان يبرهن على قيمته . اما عن المستوى المهني الذي يمكن ان يرقى اليه المعلم فانه يتوقف على مقدار الفراغ الذي يتوفر له وعلى مدى انتفاعه بهذا الفراغ .

البحت العلمى

ومنذ ان تعمد الانسان المتحضر ان يأخذ على عاتقه مهمة توسيع حدود المعرفة البشرية بالبحث المنظم الهادف ، أقر المجتمع ان أستاذ الجامعة يجب ان يعطى الفرصة لكى يصبح باحثا ايضا بمضى الوقت اذا اراد ان يحتفظ بحيويته العقلية وان ينقلها الى تلاميذه . ولدينا الآن ما يكفي من الموارد المادية التى تمكننا من توفير الفرصة عينها لا لامتادة الجامعات وحدهم ، ولكن كذلك لجميع المستويات التى تقل عن ذلك شأننا . ولا أحسب ان شيئا ما يفضل هذا العامل في زيادة مهنة التعليم كفاية وكرامة واحتراما لذاتها . وحينما نتحدث عن البحث يجب ان نتحدث عنه في اوسع ما يدل عليه ولا ينكر أحد - في ميدان البحث في مظاهر الطبيعة - ان المنظار القرب له من القيمة ومن الاهمية ما للمنظار الكبير . وقد ظهر حديثا في ميدان الدراسات الاجتماعية ميل عند الباحثين الميكروسكوبيين « المعنيين في التخصص » الى ادعاء احتكار صفة « البحث » لنوع العمل الذى



السيدة حرم الرئيس كينيدي تفتتح المعرض والي جيسوارها الدكتور ثروت عكاشة بسماع الى شرح الدكتور احمد فخرى اسلا الأثار بجامعة القاهرة

افتتاح معرض ثروت عكاشة بالعمارة الأمريكية

الدكتور ثروت عكاشة يلقي كلمة الافتتاح . اقرا نص الكلمة ص ٣٦

في صباح ٣ نوفمبر ١٩٦١ ، افتتحت السيدة الاولى في الولايات المتحدة الأمريكية ، معرض ثروت عكاشة في بهو المتحف القومي بواشنطن .

وقد احتشد معرض ثروت عكاشة بآلاف زوار ، وحشاشه لم يشهدها من قبل اي معرض اقيم في الولايات المتحدة الأمريكية .

تمثلت هذه الحشاشه في رعاية السيدة حرم الرئيس كينيدي ، رئيس الولايات المتحدة الأمريكية للمعرض .

وتمثلت في اهتمام العلماء ورجال الفكر والكتاب والصحفيين بالمعرض ، حتى لقد احتشد منهم في واشنطن مئات ، واجتمعوا بالدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والأرشاد القومي ساعة ونصف ساعة ، وهي مدة تبادلية في مثل هذه المناسبات الصحفحه التي يكون موضوعها معرضا من المعارض التاريخية أو الفنية .

وتمثلت في اهتمام المتكبرين جميعا بحضور عرض فيلم آثار الوبية ، والتبرائح المونة التي قدمها المحاضرون العرب في قاعة الإحتفالات بصفاق « شورهام » .

وتمثلت كذلك في حرص الرسميين من المسؤولين الأمريكيين على حضور الاسامع والتردد على المعرض بين الضيف والضيف .

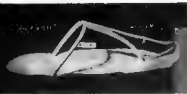
وتمثلت في تنافس محطات التلفزيون الأمريكي والسبعا الأمريكية على تسجيل محثويات المعرض والنشاط الثقافي العام الذي شهدته العاصمة الأمريكية بمناسبة افتتاحه في واشنطن ، وفي حديث الدكتور ثروت عكاشة مع التلفزيون الأمريكي ، -





أشار
توت
عنخ
أمون

تزور أمريكا

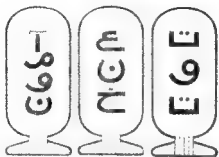


ARCTIVE

إذا كان عرض أوبريت « الأرملة الطروب » هو أهم حدث ثقافي في الشهر الماضي ، فلا شك أن إرسال مجموعة من آثار توت عنخ آمون لتطوف بأهم بلدان الولايات المتحدة الأمريكية هو أهم الأحداث الثقافية خلال هذا الشهر . و « المجلة » في احتفائها الواضح بالأحداث الهامة في حياتنا الثقافية تقدم لقارئها على الصفحات التالية تحقيقاً ثقافياً شاملاً عن هذا المعرض الذي أعدته وزارة الثقافة والإرشاد القومي كي يعرف بحضورتنا العريقة في العالم الجديد ويدعو في الوقت نفسه إلى الإسهام في نقاد آثار النوبة ، التي تعتبر جزءاً هاماً من هذا التراث الإنساني . في مستهل التحقيق نص كلمة الدكتور نروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومي في افتتاح معرض « توت عنخ آمون » بواشنطن في ٣ نوفمبر ١٩٦١ ، يليها مقال للدكتور أنور شكري - وكيل وزارة الثقافة ومدير مصلحة الآثار - عن توت عنخ آمون وأهم الآثار التي عثر عليها في مقبرته .

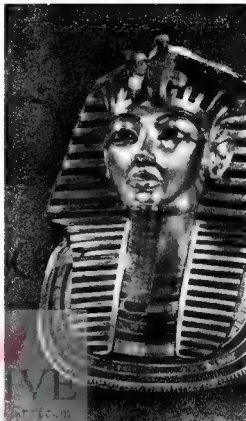
ويقدم بعد ذلك الأستاذ محمد حسن عبدالرحمن - الأمين الأول بالمتحف المصري والأمين على آثار توت عنخ آمون - تعريفاً بالقطع الأثرية التي يتكون منها المعرض .

معرض



بواشنطن

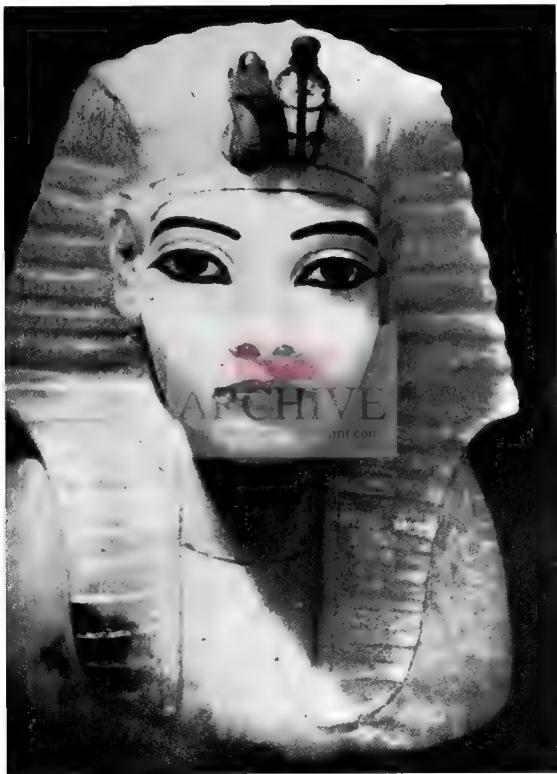
بقتل
الدكتور روبرت هكاشة



أى لأبداً حديثى بالتعبير عن عقليم سرورى اذ
اقف بينكم اليوم لافتتاح معرض «توت عنخ آمون»
فى هذه القاعة العظيمة التى كرست لأبداع آيات الفن .
وتقد كان من دواعى سرور حكومة بلادى حقاً أن
تعت بهذه المجموعة لتطوف أرجاء الولايات المتحدة
حتى يستطيع الشعب الأمريكى أن يرى رأى العين
كنوز هذا الملك الذائع الصيت .

والواقع أن هذه هى أول مرة تخرج فيها هذه
الكنوز من معارضها فى متحف القاهرة ، وأن وجودها
هنا لدليل على التعاون الودى بين الشعبين على
مخلف المستويات ، مما يرس السبيل لهذا العرض ،
ولقد اتبع لى أن أرى مبلغ ما أحيطت به هذه الكنوز
من رعاية حاثية ، وأنا لمدنون بالشكر حقاً

شكل (١) غطاء لاجد الاسماء الاربعة
المتنوق الرسمى المد لعلف اجشاء
الملك .



ARCHIVE

ART CON

لرئيس الولايات المتحدة ، وحكومة هذه البلاد ،
وجمعية المتاحف الأمريكية ، ومعهد « سميثسون »
المركز الأمريكي للبحوث في القاهرة ، على ما اظهره
من همة لا تكل وما ابدوه من فيرة لا تقتصر ، وان
الفصل الذي اسدوه في هذا السبيل ، لا يزال يلقى
منا امق التقدير ، لانهم بما بذلوا ، قد اكسدوا في
نفوسنا ايمانا . اعتقد أننا ندين به جميعا ايمانا بالقيم
المعودة بيننا وبثقافتنا المشتركة الموصولة التي شاب
من حولها الزمان . وهذا المتحف الرائع ، والمتاحف
الأخرى الكثيرة التي يشرف بها قدر حواضر كرم
الكبرى ، لشاهد حي على ان احلام اجدادنا وما حققوه
من امجاد تحمّل الينا رسالة لا تلتبس لاي لافها
وسيطا ولا رسولا . وان قاعاتكم هذه ، لكنز . وما
شعورك بان هذه البدائع يجب ان تصان كما تصان
الثقافة ، الا شاهد عظيم على الحياة الروحية
التي تحبونها .

ولقد كان الرجل الذي اترعنه انه اول من قال :
« الفن طويل الاجل ، والعمر قصير مجبود »
مبتشائما على نهجه الخاص ، ولكننا نحن لسنا
بمبتشائمين ، اجل لسنا مبتشائين ، لاننا نضع هذا
الحد الفاصل بين « الفن » و « الحياة » . نحن
نؤمن بان استمرار الحياة يمكن ان يتحقق بفضل ما
نفسحه لنا اطباق الفن من آفاق ، ولا نقى بهذا حياة
فنان بشخصه فحسب ، بل تعنى ايضا حياة
الإنسانية جمعاء . وهذا هو سر القدماء الذي حير
كثيرا من المحدثين المستفرقين في مادتهم المتدلة .

وإنا إذ نؤمن بتجدد الحياة بفضل الله ، لننبذل
أقصى الجهود لانتقاذ معابد النسوبة وآثارها من أن
تفهرها مياه الفيضان التي يأتي بها النيل بعد إقامة
السد العالي . على أن هذا العمل أكبر من أن تطيقه
أمة واحدة ، وبخاصة إذا كانت أمة محدودة الموارد
كأممتنا ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا بالتعاون الدولي
الذي يبذل فيه كل شخص وكل دولة بذل السماح
والكرم ، بل الفيرة والحماية ، وموثنا بأنه يحافظ
بذلك على ذاته بخصه .

ولقد رصد رئيسنا جمال عبد الناصر ، لهذا المشروع مبالغاً يساوي عشرة ملايين دولار ، على الرغم من اهتمامه الواجب بمسائل التنمية الاقتصادية في بلادنا ، وكانت عنايته الشخصية الدائمة في هذا السبيل حافزاً عظيماً لنا .

وأنتم أبناء الولايات المتحدة، يا من لا تزالون بعد
في ريعان الشباب والقوة، قد أوتيتم من الحكمة
حظاً لعله يفوق غيركم من الأمم القديمة العهد، حكمة
الشعور بالمسؤولية حيال المحافظة على آثار الأجداد
التي حقها الإنسان أيا كان وطنه.

ولقد مددتم ايديكم انتم وحكومتكم لي كرم وسخاء لكل مشروع من هذا القبيل ، فعلتم ذلك لانكم تؤمنون ايماناً واسخاً بان ثقافة الانسان وتاريخه وحدة واحدة ، وان حياة الانسانية يمكن ان تتجدد، وان تخلص حقاً بقضل ما تفعله لنا اطراف الفس العظيم من آفاق . فلنفسك اذن ذلك المثل الماثور قائلاً : « الحياة طويلة الاجل ، لان عمر الفن طويل ممدود » ، ولنعمل جميعاً لتحقيق هذا الهدف .

وأنا لنفكر حقا في مثل هذه المناسبات التي
تتمثل لنا اليوم كلمات « كيتس » : « أن الشيء
الجميل يتمتع النفس متعة لا تذهب ولا تنقضي » .
فالحال أيا كان زمنه وموطنه يتحدث إلينا بلا وسيط
ولا رسول ، ورسالته نافذة متعددة الجوانب ،
تشمل نواحي الحياة الإنسانية جميعا في أسس
لحظاتها وأشدّها تأثيرا في النفس . وأنتم على سبيل
المثال لاحظوا هنا في هذا البناء بصورة من أروع
ما يشهده « ريمرانت » من آيات ، بل من أروع
آيات التصوير في العالم كله ، ألا وهي صورة
السيدة ذات الروحة » ، ويندر أن تثير صورة من
الصور الأخرى في القلب ما تثيره هذه الصورة من
وعى ، وشجاعة ، وهمة وجمال مائل في هذا الوجود .
وبعد ، فبالقرب منها ، قسرب « موزارت » من
« بيتهوفن » ، يتفتى « فيرمير » ، بالحن الخالص
إذ كان تألف أفهامه يتردد دائما فيبلغ الأعماق .
هاتين التحفتين لأنان من آيات الخلود .

وما هاتان التحقتان الا صوتان من اصوات كثيرة
مديدة . وقد شهدت هذه القاعة من شهورين او
ثلاثة اشهر فحسب ، صورا من دولة « سسونغ »
الشمالية في الصين ، فريدة في رسائلتها الشائعة
عظيمة روحها اللتين يتمثل فيهما اعظم ما بلغ اليه
الفن من فهم الطبيعة ، واكثره مواءمة بين الشاعري
واقام الحاشي .

وها نحن أولاء ، نسمع صوتاً آخر ونشهد رؤيا
خري . فقد آنس المصريون القدماء من أنفسهم
فاغترابوا ملحا الى ان يبدعوا من آيات الجمال مثلما أبدع



الصينيين ، وأنه ليمثل في الشعبين جميعها على
أوسع نطاق ، وعلى نحو تلحظه العين لأول وهلة،رب
الجمال عند افلاطون ، أو قل النزوع الى تحقيق
الكمال المثال . ولعلنا لا نبادر في غير هاتين
الثقافتين وبمثل هذه السرعة ، الى الحكم على شيء
بقولنا : ان هذا من آثار الصينيين ، وهذا من آثار
المصريين القدماء . وقد تعلمنا ، كما يتبين من هذين
المعرضين ، ان ندرك كلتا الثقافتين بوضوح ، وقد
صنا الثقافتين جميعا باعتبارهما جزءا من تراث
الانسانية يعبر عن أسمى ما طمحت اليه .

ونحن اليوم نتلطف على ذلك الغراء الذي يمكن ان
يرجيه لنا الفن والتاريخ ، وارقلوبنا لتحشواقالله
لان الطبيعة غدت أفصح من آفاق خيالنا . واصيق
من ان يتسع لها خيالنا ، ونحن ندرك من قوى
الطبيعة الخفية الهدامة التي لا حد لها مثلما أدرك
« ليوناردو دافنشي » في صورته لناظير
الطبيعة ، ونشئ ان نتحقق الرؤيا خشية « ماباس
جرونفالد » أو « هيرونيموس بوش » .
ولم تعد جنة القرن الخامس عشر ، جنة المآوى .
فقد ارتدت اليها فطائع الغاية المظلمة ، لأن العلم قد
علمنا اكثر من ان نقيم عالمنا على الود والوثام ، وأقل
من ان نقيمه على المحبة والالفة بين الناس . وإلى
امامتنا الكثير مما يجب ان نتعلم كيف ننهضه ، ومنها
زال امامنا آفاق لا تحد لا مناص لنا من ان نرتددها .

وبعد ، فاني لست متشائما ، ومن الناس من يظن
اننى رجل محافظ ، من طراز قديم ، ولكننى أومن
شخصيا - ويعزز ايماني كل هذا الجمال الذى
يحيط بى هنا - بان روح الانسان لا يمكن ان تقهر .
وانا لتلقت . كما هو شأننا اليوم ، الى خير ما جاد
به الفن فى الماضى ، ونسعى متضافرين الى صيانتها ،
ولا نتخذ من ذلك مغلدا نتوسل به الى الهروب من
الواقع ، بل نتخذة سبيلا الى تجديد ايماننا ،
وتمكننا الروح والخيال من ان يصوغا لنا معانى كلية
جديدة ، تتمثلها العين ، وتستوعبها الأذن ، وقيما
أزلية تبعث كل يوم بشا جديدا . وانا ، كمهدنا دائما
لننشد الحياة الفاضلة .

وختما أقول: اننى أومن بأننا بسعينا مجتمعين
الى بلوغ هذه الحياة سوف يتكلم سعينا بالتجاح .

نوت عنخ آمون والشاره



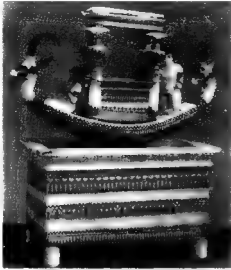
وايس « نوت عنخ آمون » تبرؤ من زهرة لوطس اذرت الى
فكره اليمب

لها في شمال تل العمارنة اثر خلاف نشأ بينهما وبين
زوجها اخناتون في اواخر حياته .

على انه حال لقد كان اعتلاء توت عنخ اتون العرش
في وقت عصيب ، تالب فيه على مصر اعداؤها في
الخارج فقدت بعض املاكها ، وتجمعت في داخلها
قوى المعارضة ضد تشييع اخناتون لمعبودته اتون على
حساب سائر الالهة القديمة . فقد نشأ الكهنة في
احضان العبادات القديمة ، وارتبطت بها مصالحهم ،
وكان من العسير عليهم قبول اله جديد ينشأ في
كنف الملكية وتحت رعايتها بما يضر آلهتهم . ولم
يكن ليرضى عن العبادة الجديدة كهنة آمون بصفه
خاصة ، وهم الذين كانت لهم السيادة الدينية في
كافة البلاد ، والذين اغساع عليهم اتون ، المعبود
الجديد ، ما تجمع لهم من سلطان منذ عدة اجيال .
ولم يكن رجسال الجيش ليرضيهم كذلك تراخي
اخناتون في الدفاع عن اطراف الامبراطورية المصرية
وعن فقدان بعض اجزائها . وكان الشعب على
اختلاف طبقاته في صف رجال الدين ، فقد نشأ هو
ايضا في ظل المعبودات القديمة وما يتصل بها من

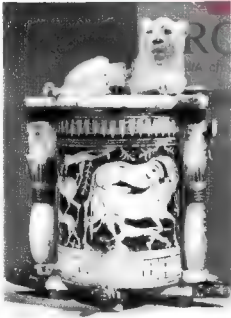
ثم يقدر ملك من الملوك ان يردد العالم اسمه : وان
يغيب الذكره كما قدر لتوت عنخ آمون منذ ان كشف
عن قبره في الرابع من نوفمبر من عام ١٩٢٢ ، مما
كادت اسلاك البرق تتناقل وصف ما كان يضمه قبره
من ذخائر ونفائس حتى اخذت طوائف الناس تهرع
اليه من كل صوب ، وطلق محررو الصحف والمجلات
ينشرون المقالات عنه ، وينشرون صور آثاره ، وراح
الصناع يحاكون بعض حليه واثائه ، وتهاقت الخلق
على شراء ما صنعوا ، فكان اسمه بذلك كله ملء
الافواه والاسماع ، وذخائره مثار الحديث والاعجاب .
ولا تزال آثاره في المتحف المصري بعد أربعين عاما من
الكشف عنها تجذب اليها الزائرين من كل قطر ،
بهرهم اشكالها ، وبزهيهم اختلاف طرزها وانماطها .

كان توت عنخ آمون من عشيرة اخناتون ، وكان
اسمه في الاصل توت عنخ اتون ، وقد تولى العرش
وهو لا يزال صبيا ، وتزوج من ابنة اخناتون الثالثة ،
عنخس آن با اتون ، بيد انه لا يعرف اذا كان قد
تزوجها قبل توليه الملك او معه لتدعيم حقسه فيه
وان كان من المعروف انهما عاشا مع نقرتي في قبر



زورك من مرمر معرى ابيق العنص بوسطه جوسق فوق حوش
من المرمر

بقام : الدكتور محمد انور شكري



اتاء عطر من الرمر المصرى معلى بصور دليانه

مفائد ، وكانت دعوة احناتون غريبة عنه لا يفقه له
معنى .

ولم يكن الملك الصبى او احد من رجال بلاطه
ليستطيع ان يواجه ذلك كله ، وهكذا لم يقدر للدين
الجديد ان يتجاوز حياة احناتون ، مما كاد العرش
يخلو منه حتى عادت العبادات القديمة سيرتها الاولى ؛
وغير توت عنخ آتون اسمه الى توت عنخ آمون ،
واسم زوجته الى عنخس ان با آمون ، ورجع الى
طيبة ، معقل الاله آمون ، ومعسه النبلاء والموظفون
والصناع والفنانون والتجار وغيرهم ، وعاد لامون
سلطانه الدينى ، واستأنف كهنته نشاطهم ، وراحوا
نشيدون له اناشيد النصر فى كل مكان . وما من ريب
فى انه قد صاحبت هذا كله احداث لم يسجل التاريخ
شيئا منها ، وان كان يقف على الظن ان آى ، الذى
تولى الملك من بعده ، كان من وراء العرش بسنده
ويدعمه .

وقد وصف توت عنخ آمون ما اصاب معابد الآلهة
والآلهات قبيل عهده من اهلاك وتخريب فذكر انه
وجدها مهدمة ، وامانتها المقدسة مخربة - بنمو فى



مروحة احتفالات كان يشق فيها ريش النعشام حول الجزء الدائري . ونرى عليه رسوما دقيقية تمثل الملك وهو يعطس

مقابر كل من حاتشيبسوت وتحوتمس الرابع ويويا وتويا وحورمحب ، وقد أعلن أنه لم يعد في وادي الملوك أى قبر آخر يمكن الكشف عنه . وفى عام ١٩١٤ حصل كارنافون وكارتر على التصريح بالحفر فيه ، وقد صرح لهما ماسبيرو ، مدير مصلحة الآثار اذ ذلك ، أنه لا يعتبر العمل فيه مجديا ، بيد أنهما كانا يطمعان فى الكشف عن قبر توت عنخ آمون اعتسدا على ان ديفز قد عثر على بعض آثار هذا الملك فى اكثر من مكان ولا يفت الوادى .

وأخيرا قيام الحرب العالمية الاولى اعمال الحفر ، وفى خريف ١٩١٧ قام كارتر بالحفر فى وسط الوادى ، حيث كشف عن اكواخ بعض العمال من عهد الأسرة العشرين . وفى ١٩١٩ - ١٩٢٠ اتم حفر هذه المنطقة فيما عدا مكان اكواخ العمال . وفى الموسمين التاليين نقل العمل الى منطقة أخرى ، وهكذا مفت ستة مواسم دون ان يجد شيئا يلزم ، فأخسد كارتر وكرنارفون يشعرا بالفشل وبدأ يعكران فى ترك وادى الملوك الى مكان آخر ، غير أنهمما قررا ان يواصل العمل موسما اخيرا . وفى نوفمبر ١٩٢٢ عاد كارتر للحفر فى المنطقة الاولى ، واخذ يزيل اكواخ العمال بعد تسجيلها ورسمها . وفى صباح ٤ نوفمبر كشف العمال عن اول درجة محفورة فى الصخر ، ولم يلبثوا ان كشفوا فى اليوم التالى عن درجات أخرى تؤدي الى مدخل مختم بخاتم جبادة طيبة وخاتم توت عنخ آمون ، بما دل على أنهم على اعتاب قبره . وهكذا تم الكشف عن هذا القبر بعد ان كاد اليأس يتطرق الى القلوب .

وقبر توت عنخ آمون اصغر مقابر الملوك جميعا ، على أنه وجد مليئا بالآثار ، بعضه مكدس فوق بعض ،

افنتها الحسك والشوك ، وأن الالهة ادارت ظهرها للبلاد فلم تعد تستجيب لدعاء احد ثم راح يشيد بأنه قمع الباطل ، وأقام الحق ، وجدد المعابد ، وزاد فيها ، وأوقف عليها العطايا ، وشيد لالهتها التماثيل من الذهب والفضة واللازورد والأحجار الجميلة ، وعين لها الكهنة من أبناء الاشراف ، وفرض لهم المرتبات .

ومن مناظر مقبرة حوى فى طيبة ما يصور الجزى التى كانت لا تزال ترد الى مصر فى عهده من بلاد النوبة وآسيا ، وكان منها الذهب والماج والأبنوس والتروس والفراء والبقر والخيول والمركبات الفاخرة والأواني الثمينة من الذهب والفضة .

ولم يقدر لتوت عنخ آمون ان يعيش طويلا فقد مات دون العشرين وهو فى شرخ الشباب بعد حكم دام تسع سنوات . وتدل موميائه على أنه كان نحيف البنية ، غير أنه لم يستدل منها على سبب وفاته . وقد ذكر الطبيب الذى فحصها ان الذين شاهدوا ملامح الوجه منها يستطيعون ان يشهدوا بكفاءة الفنان ودقته ، اذ صنع القناع الذى يمثل فى صدق واخلاص بملامح ودبة لطيفة . وأشرف على اداء الطقوس الجنائزية له الملك آى الذى خلفه على العرش ، اذ صورده وهو يؤدى له بعض هذه الطقوس على أحد الجدران فى غرفة دفنه مما لا شك له فى أنه مقبرة ملكية أخرى .

ولاكشاف قبر توت عنخ آمون قصة لا تخلو من طرافة . فقد اعتاد ملوك الدولة الحديثة حفر مقابرهم فى واد بعيد معزل بقصد اخفاء اماكنها . على ان ذلك لم يحمها من التعرض لسرقه ما كانت تحتويه من ذخائر . وقد ظل بعضها معروفا فى العهد اليونانى الرومانى ، وفى القرون المسيحية الاولى اختلج النساك من بعضها مساكن . ومنذ منتصف القرن الثامن عشر وجد بعض السائحين سبيلهم اليها ، فأخذوا يصفونها وينقلون بعض ما يحلى جدرانها من صور ، كما راحوا يكشفون من بعضها ، وكان منهم فى اوائل القرن التاسع عشر بلزوني الذى ذكر أنه لم يعد وادى الملوك يشتمل على قبر غير معروف . ومع ذلك كشفت فيه مصلحة الآثار عام ١٨٩٨ عن بضعة مقابر ملكية جديدة ، منها مقابر كل من تحوتمس الاول وتحوتمس الثالث وامنحوتب الثانى .

وفى عام ١٩٠٢ سمح لثيودور ديفيز بالحفر فى وادى الملوك حيث عثر على عدة مقابر أخرى ، منها

يصطاد طيور الماء ، أو تقف بجانب قدميه تقدم له
سهما يده وتشير بالأخرى إلى بطة سميكة ليصيدها،
أو وهو يصب في يدها العطر ، أو يصطاد النعام أو
الفرلان أو السباع ، أو وهو يحارب الأسويين أو
النوبيين .

وبدل ما أودع في قبره من باقات الزهر والهدايا
على ما كان يحظى به من عطف وحب ، وما يكشف
عن عواطف نبيلة خالدة على الزمن . ومن ذلك باقة
زهر أودعها حبيب على جبين قنسامه من فوق
مومياءه ، وخصلة شعر أهدتها إليه الملكة « تي »
داخل أربعة تواييت صغيرة ، وتعال دقيقتين من خشب
يمثله في هيئة « أوزيريس » نائما على سرير أهداه
إليه الكاتب الملكي « مايا » .

فإذا كان هذا كله مما أودع في قبر صغير ملك
مات ولم يبلغ العشرين ، فما أنفس ما ضاع من أثار
فيه من الملوك العظام أمثال أمنحوتب الثالث وسيتي
ورمسيس الثاني ، الذين تتميز قبورهم بسعتهما
ونفخامتها ، بيد أن الأقدار شادت أن يحتفظ قبر
هذا الملك الشاب بما أودع فيه من أثار حتى كشف
عنها العلم الحديث فخلد ذكره بين الخالدين .

وقد امتدت إليه يد اللصوص بيد أنها لم تزل منه
كثيرا ، ذلك لأن أنقاض مقبرة رمسيس السادس
واكوخ العمال أخفته عن الأنظار . ومما وجد فيه
من أدوات وأثاث مذهب وغير مذهب من مختلف
الأشكال والأصناف أرائك وكراسي ، ومقاعد وسرر ،
ومراوح وصناديق ، ومصابيح وأواني ، وعصى
وصوالج ، وأقواس ونبال ، وخناجر وتروس ،
وأبواق ومركبات ، وتماثيل ومقاصير ، وتواييت ،
بعضها من داخل بعض ، وملابس وتماثيل ، وحلى
متعددة الأشكال والأنماط . وكثير من هذا كله قطع
فنية رائعة تعدو الوصف ولا تقدر بمال .

وعلى كثرة ما وجد من أثار توت عنخ آمون في
قبره فإنه يخلو من نص يقص أخباره وأحداث عصره:
ولكن فيما يحلى بعض قطع الأثاث من صور فائقة
ونقوش بديعة ما يصور حياته الخاصة ولعله بالصيد
وما كان يجمعه بزوجه الجميلة من مودة وحب بما
ينفق وطراز تل العمارة ولا يشبهه ما حفظ من أثار
غيره من الملوك . وأتينا لنראה تارة جالسا على
سجنيته وهي تقف من أمامه تعطره من أثار في يدها ،
أو تقدم له الزهر أو تصاحبه في زورقه وهو

صندوق من الخشب صُور عليه مناظر صيد وقتال
مناكسات صغيرة جدا ، « يدع الفنان رسمها





عطاء صندوق على هذه الألبان التي تكب بداخله أسماء الملوك . ويرى مكيه من العلامات الهرولية الكونكة للاسم الأخير من الاسماء الخمسة للملك « توت عنخ آمين »

تعريف بالقطعة الأثرية في المعرض

آثار توت عنخ آمين

بعد الكشف عن مقبرة ملك الوجهين العسلي والبحري « نب خيرووع » ابن رع « توت عنخ آمين » وبعد اتخاذ الاحتياطات اللازمة لحفظ الآثار والعناية بها ليتمكن نقلها من وادي الملوك الى مقرها الحالي بالمتحف المصري ، بسيدات تفيد على المتحف حيث سجلت به عام ١٩٣٤ . وقد بلغ عدد ارقام تسجيلها في الجرد الأخير نحو ٤٥٠٠ . ولم يكن بالمتحف من آثار ذلك الملك فدل الكشف عن مقبرته سوى ما يأتي :

١ - لوح من حجر الكوارتزيت الأحمر وجد بقاعة الأعمدة بالكرنك وبه نص يتكون من ثلاثين سطرا كان قد أقامه بعد عودته لطيبة تسجيلا

بقلم :
محمد حسن عبد الرحمن

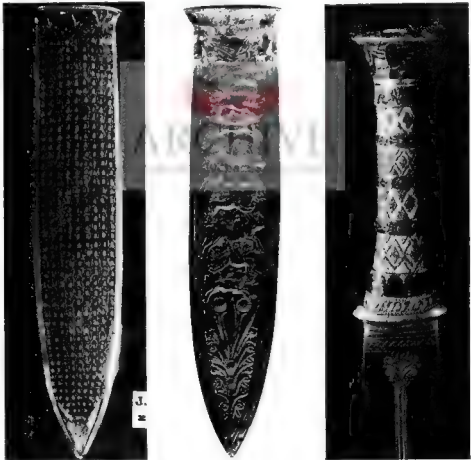
تسرب بطريقة ما ، بدليل أنه وجد بين مجموعات الملك السابق مسند رأس من الزجاج الأزرق وبدليل القطع الأخرى التي قدمت للمتحف بعد الكشف بسنوات عديدة وهي عبارة عن ثلاثة تماثيل شوابتي واتاهن من الخزف الماون وقطعة من البرونز وثمانية مسامير من مسامير التايوت وهي من الفضة يردوس من الذهب وثلاث لوحات صغيرة من الذهب المحمر « وهو نوع نادر يحتاج جهودا كبيرة لأعطائه هذا اللون حتى في العصور الحديثة » قد صنعت زخارفها بطمسريق التفرغ ، وكانت تستعمل لزينة الخيل . والمناظر المنقوشة عليها تصور الملك في هيئة أبي الهول ماشيا

للتريعات التي قام بعملها لانار الإله أمن التي خربت خلال ثوره « إخن آتن » الدينية وتعدادا للهدايا التي قدمها للإله « أمن » .

٢ - اجزاء من ثلاثة تماثيل مرممة الآن وقائصة في الرواق البحري بالمتحف أمام مقصورات الملك . ومتوسط ارتفاعها متر ونصف متر أحدها من الحجر الجيري والآخران من الجرانيت شقف محياه فيهما عن الم دفين بسبب المرض الذي كان مصابا به .

وكان يعتقد ان جميع ما كشف عنه من آثار ورد لمتحف الدولة وحفظ به . ولكن تبين أن بعضها قد

شكل (م)







(شكل ١)

شكل (٥)

كما تظهر عليها أيضا الآلهة « نخيت » الهة الوجه القبلى وبعض الأسرى المكبلين بالقيود .

وفد اختيار للعرض بالولايات المتحدة الأمريكية احدى وثلاثون قطعة من بين القطع المعروضة بالمنحف كما اختيرت أيضا القطع الأخرى التى تعرف بها فى الجزء الأخير من المقال ابتداء من رقم ٢٢

١ - القطع المختارة من آثار توت عنخ امن :

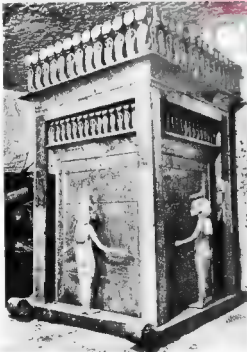
١ - خنجر وقمعه من الذهب وجد بين لفائف مومياء « توت عنخ امن » نصله من خليط جامد من الذهب محفور عليه زخارف محورة بديسة لزهرة اللوتس وبراعمها . والمقبض مزخسرف بأشكال هندسية محببة من الذهب ، وبأشكال الزهور والطيور مطعمة بالزجاج والأحجار الملونة . وعلى القمعد أشكال بارزة لحيوانات برية فى اوضاع القفز المختلفة بين الزهور .

وزن الخنجر وقمعه ٢٩٨٥ جراما وطول الخنجر ٢١.٦ سم (شكل ٢)

٢ - تابوت صغير للأحشاء من الذهب نقش عليه اسم « حاتى » أحد أبناء « حر » (خسروس) الأربعة . وهو واحد من أربعة تماثيل خصصت لحفظ أحشاء الملك ولا تختلف عن بعضها إلا فى حيث النقش . وهو كزملاته المعروضين الأربعة المنحف المصرى مرصع بالأحجار الملونة وعلى هيئة الملك المحنط مقتبسا شعارات الآله « أوزير » اله الموتى . ويلاحظ أن هذه التوابيت الصغيرة الأربعة كانت تحوى أحشاء الملك المحنطة . وكانت موضوعة فى الأقسام الأربعة لصندوق الأحشاء المرمى « شكل ٣ » وكانت اغطية تلك الأقسام على هيئة رأس الملك الشاب « شكل ١ » كما كان هذا الصندوق بدوره موضوعا بداخل مقصورة من الخشب المذهب تحيط بها وتحميها من أوجهها الأربعة تماثيل خشبية ملهبة للالهات « ايزيس » و « نفتيس » و « نيت » و « سلكت » فى أوضاع لا تدانيها فى الرشاقة والجمال والعدوبة أى أوضاع أخرى من أوضاع التماثيل المصرية « شكل ٥ » .

وزن التابوت وغطائه ٢٦٥٣ جراما . وطوله ٢٩ سم (شكل ٢)

٣ - صدرة من الذهب بسلسلة ودلاية وجدت حول عنق المومياء . وهى على شكل الصقر رمز الآله



معقودين مع بعضهما البعض حول القفص الهيرانيه
بالترتين . وفوق ذلك يرى مطر الملك بين الالهين
« أم » و « حر » والاحمر يعدم امام آتف الملك علامة
الحياة .

الوزن ٩٨٣ جم والطول ٩ سم - شكل ٨

٧ - أسورة للذراع من الذهب والرجاح الملون .

الوزن ٤٦٣ جم . والطول الخارجى ٨ سم -

٨ - تميمة من الفليسيار الاخضر الملبس في اطبار
من الذهب وجدت حول عنق المومياء . وهى تمثل
اله الحياة « آتو » .

الوزن ١٤٧ جم والارتفاع ٥ سم - (شكل ٩)

٩ - رقعته من الذهب عبارة عن تميمة على هيئة
صل ممجج له رأس انسان . وقد مثلت اصصداق
جسم الصل ورش الاضحة بكل دقة بالرغم من دقة
المعدن . قد وجدت على عنق المومياء .

الوزن ١٢٢٥ جم والعرض ١٢ سم - شكل ١٠ .



شكل (٨)

شكل (٧)



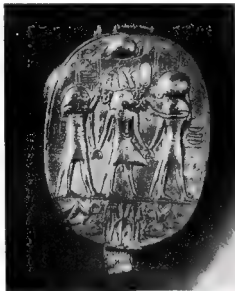
« حر » ناشرا جناحيه الى اعلى وفوق رأسه مرس
الشمس ، ويتضح من النقشوب المفرغه على
جميع الجسم ان بداخله قالبا له من الحجر الاخضر .
اما بقية الصدرية فمرصعة بالاحجار والرجاح الملون
والدلاية على شكل قلب آدمى .

وزنها ١٢٥٨ جم وارتفاعها ٩ سم وطول السلسلة ٦٣ سم -
(شكل ٦)

٥٤٤ - شارتا الاله اوزير : احدهما معقوفة
والاخرى يتدلى منها ثلاثة افرع بها خرزات مخروطية
الشكل وجسم كل منهما من البرونز المغطى بالذهب
والرجاح الأزرق على التوالي .

طول كل منهما ٢٣ سم تقريبا - (شكل ٧)

٦ - جعل كبير من الازورد والذهب ونرى على
اللوحة الذهبية التى تغطى أسفله علامة توحيسيد
القطار . وهى عبارة عن النباتين التقليديين
لوجين القبلى والبحرى (اللوتس والبـردى)



شكل (٨)

شكل (٩)



١٠ - رقيقة من الذهب عبارة عن تمثيلة على شكل العقاب رمز الالهة «نخبيت» الالهة الوجه القلبي ويلاحظ ان تفاصيل هذا الطائر منقذة تنعيذا غايه و الدقة . وقد وجدت ايضا على عنق المومياء .

الوزن ٨-١٠ جم والارتفاع ٧ سم - (شكل ١٠)

١١ - خاتم من الذهب وجد على المومياء . ونرى ان الفص على هيئة الاطار (الخضرطوش) المعناد كتابة اسم الملك فيه ولكنه محفور عليه في هذه الحال الاله « امن رع » الاله طيبة جالسا .

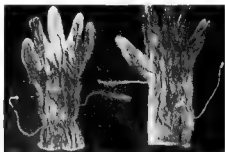
الوزن ٣٠٨ جم - والقطر ٢٧ سم - (شكل ١١)

١٢ - خاتم من الذهب وجد باليد اليسرى للمومياء ونرى على الفص رسما بالذهب البارز فوق ارضية زرقاء يمثل سفينة فيها هلال القمر والقرص بين قردين (والقرد رمز للاله تحوت) . ولعل هذا ان يكون تعبيراً لما تحكيه الاسطورة القديمة التي تشير الى ان الاله الخير « تحوت » بصفته طبيب عيّن الاله « حر » (والتي يرمز لها بالقمر) هو الذي



ARCHIVE





شكل (١٥)

شكل (١٦)



شكل (١٧)

عالجها واعادها بعد أن أصيبت في الشسجاء بين
الأخير وبين - الآله - «ست» الذي كانت تقبل طبيعته
الى الشى . وبذلك نرى أنه كان يلزم « توت عنخ
امن » فى يده رمز انتصار الخير على الشر .

الوزن ٥٨٥٥ جم . والتعطر ٢٩ سم . (شكل ١٢)

١٢ - قلادة رقيقة من الذهب على هيئة صل
معجن يرمز به للاله « وأزيت » الهة الوجه
البحرى . وتفصيله ممثلة بكل دقة . وقد وجد
على صدر المومياء

الوزن ٩٨ جم . والعرض ٢٢ سم . (شكل ١٣)

١٤ - عصا من الذهب المصنوع فوق قالب من
العدن . وبطرفها الأعلى تمثال من الذهب الملك واقفا
وعلى رأسه التاج الأزرق .

الطول ١٢١ سم (شكل ٢٦)

١٥ - رقيقة من الذهب على هيئة عقدة نطاق .
وقد وجدت فوق صدر المومياء وكانت تستعمل
كتبحة .

الوزن ٩٤ جم والطول ١٧ سم . (شكل ١٠)

١٦ - تمثال من الخشب المذهب يمثل الإله «
حرخنتى خم » بجسم أنسان ورأس صقر . والوجه
مطعم بالزجاج الملون . أما القاعدة فمغطاة بلون اسود

طول التمثال بدون القاعدة ٥٠ سم (شكل ١٤)

١٧ - زوج قفايز من الكتان بأربطته .

الطول ٢٦ سم . (شكل ١٥)

١٨ - غطاء لاجد أقسام صندوق الأحشاء
الأربعة وهو من المرمر ويمثل صورة الملك برمسوز
الملكىة فوق جبهته . ويلاحظ أن تفاصيل الوجه
ولباس الرأس مبينة بالألوان السوداء والحمراء .

الارتفاع ٢٤ سم (شكل ١)

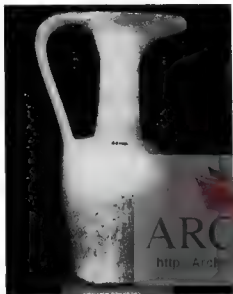
١٩ - أثناء من المرمر للدهون المعطرية مسكون من
جزءين ، أثناء داخلى وآخر خارجى عليه مناظر



شكل (١٧)

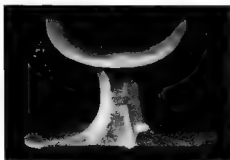
الحفور عليه تحت القدمين يدلنا على أنه مقبدم من
أحد رجال الحاشية وهو حامل المروحة والقائد المدعو
« من نخت »
الارتفاع ٢٨ سم . (شكل ٢١)

٢٥ - صندوق صغير من الخشب على هيئة
الاطار الذي يكتب فيه اسم الملك « الخرطوش »



شكل (١٩)

شكل (٢٠)



شكل (١٨)

مشقولة بطريق التفريغ تمثل صلاصلا مجنحة وعلامات
تمام أخرى .

الارتفاع ٢٦ سم . (شكل ١٦)

٢٥ - اناء طويل من المرمر مرصع بالخرق اللون
ليمثل الزخارف المعتاد نقشها بالالوان على الاواني
الفخارية .

الارتفاع ٦٢ سم . (شكل ١٧)

٢١ - صندوق من المرمر مطعم بمجينة حمراء
وسوداء بزخارف نباتية تمثل باقات الورد التقليدية
على النطاء . وقبضته من حجر الاويسيديان .

الطول ٢٢ سم - والعرض ١٧ سم والارتفاع ٢٥ سم
(شكل ١٨)

٢٢ - أبريق من المرمر بيد

الارتفاع ٢٢ سم والعرض ١٨ سم . (شكل ١٩)

٢٣ - مسند رأس من الزجاج الملون بلون الفيروز
وعليه اسم الملك ومحل بشريط مزخرف من الذهب

الارتفاع ١٨ سم والعرض ١٨ سم . (شكل ٢٠)

٢٤ - تمثال شوابتي من الخشب على هيئة الملك
المحنط ويسميه شارفا الاله « اوزير » والنقش

والمقبض من العاج الملون باللون الأحمر .

الطول ١٢ سم والعرض ٣ سم والارتفاع ٤ سم .
(شكل ٢٢)

٢٦ - وعاء لغسيل الاضائة من البرونز على قاعدة من الخشب . ونرى علامة « عنخ » الحياة - مسك بالوعاء بأيد آدمية الشكل . ولم يتبق من فتيل الاضائة الا القليل ولكن فتيلا كاملا من هذا النوع وجد بوعاء آخر محفوظ الآن بالمتحف المصرى .

الارتفاع الكلى ٢٤ سم . (شكل ٢٣)

٢٧ - اناه من الخزف الأزرق المسود وله صنبور وقد نقش عليه اسم الملك باللون الأبيض

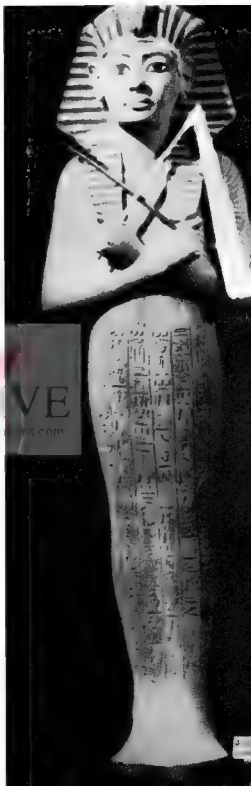
الارتفاع ١٤ سم والقطر ١١ سم (شكل ٢٤)

٢٨ - اناه من الخزف الأزرق المسود على هيئة الكمثرى وقد نقش عليه اسم الملك باللون الفيروزى الأورى

الارتفاع ٨ سم والقطر ٦ سم . (شكل ٢٥)



شكل (٢٣)





شكل (٢٩)



شكل (٣٠)

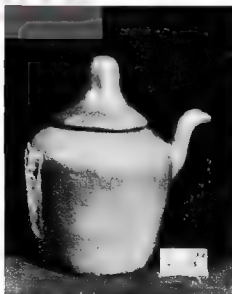
٢٩ - كأس من الخزف الأزرق المسود ومنقوش عليه اسم الملك باللون الأبيض .
الارتفاع ١٨ سم والقطر ١٩ سم . (شكل ٢٩)

٣٠ - تمثال شوابتي من الحجر الرملي على هيئة الملك المحنط قابضا على شارتى الإله « أوزير »
الارتفاع ٢٨ سم .

٣١ - تمثال شوابتي من الرمر على هيئة الملك المحنط
الارتفاع ٢٤ سم .

ثانيا : آثار الملك شيشنق

وقد أرسلت مع آثار توت عنخ آمون إلى أمريكا الآثار الآتية وهي ملك من ملوك الأسرة النابلسية والعشرين (تاريخها فيما بين عامي ٩٥٠ و ٧٢٠ ق.م) وهوملك الوجهين القبلى والبحرى «حما حور رع»



شكل (٣١)



شكل (٢٧)

ابن مرغ « شسمو » وقد مات ذلك الملك متوسط العمر بمرض إصابته بجمجمته . وكشف عن تابوته القفصى ذى رأس الصقر « شكل ٣٠ » بين أطبال سان الحجر بالدلتا عام ١٩٣٩ مع مقبرتين ملكيتين أخريين ترجعان للأسرة الحادية والعشرين (تاريخها فيما بين عامى ١٩٨٥ و ٩٥٠ ق.م) فكانت مفاجأة سارة غير متوقعة اهتز لها العالم مرة أخرى بعد الكشف عن مقبرة توت عنخ آمن بسبعة عشر عاما .

٣٢ - اسورة من الذهب مرصعة بالأحجار الملونة وعليها رسم عين الاله « حر » وبداخل الاسورة نقش اسم الملك شيشنق الأول أحد ملوك الأسرة الثانية والعشرين .

الوزن ١١٩ر٢ جراما القطر ٦ر٦ سم . (شكل ٢٧)



شكل (٣٦)



شكل (٢٠)

٣٣ - فردة صندوق من الذهب وجدت بتايوت
الملك شيشنق .

الوزن ١٦٣.٨ جم الطول ٢٥ سم والعرض ٨.٢ سم والارتفاع
٧.٧ سم (شكل ٢٨)

٣٤ - خمسة أغلفة لأصابع القدم مما كان يوضع
فوق أصابع المومياء لوقايتها . وجدت بتايوت
شيشنق أيضا *

الوزن بتراوح بين ٢.٦ - ١.٣ جم . الطول يتراوح بين
٢.٦ سم - ٦.٥ سم (شكل ٢٩)



شكل (٢٨)



شكل (٢٩)



الأنثى الغزلة التي أنقذت

وتسحب المائل من جلود تفكيره ، تفر بالاحق
كما تخذع الحكيم ، وتقود الأنثى ، وتقود نفسها
الى مصير لا تعلمه ، ولا تبالي ما يكون .

تلك هي سارة المقاد . وهي ايضا «(كانديدا)» (١)
و «(ان هويتيلدا)» (٢) و «(سسالومي)» (٣)
و «(كليوباترا)» (٤) ، وكل غالية من غواني الأدب
والتاريخ بلغت دنياها بالحب ، وخرجت من الصفة
وهي تقول : ما أغلى البضاعة ، وما أرخص الثمن !
حواء الخالدة هذه تحب رجلا يقال له « همام »
تحبه بطريقتها الخاصة . فلا يمدو الأمر أنها وافقت
— يوما — على أن تضمه الى مجموعة عشاقها ،
وان شئت فقل « حريمها » من الرجال .. ١

أما هو فيحبها بعقله أكثر مما يحبها بقلبه ، وان
كان يجد في وليمة جسدها ما يربط جفاف الحياة
العقلية الصارمة التي يحياها ، ويربحه من علاقته
بها أنها لا تناطحه أو تطلوه فيما يرى فيه الفخر
كل الفخر له ، الا وهو العقل الذكي ، اليقظ .
المنتشق السلاح ، النزاع أبدا الى التحليل ،
والتفسير ، والتقييم !

وثنية الأخلاق ، تعبد جسدها وتؤازر جسمها ،
وتضع القلب قبل العقل ، وتهم بأوروبا لها وسلوكها
واسلوب حياة ، تعبد الرجل وتري مسكناتها في
حضنه ، لا أمامه ، ولا وراءه ، وتجعل من نفسها
حربا على كل امرأة ، وعشيقة لكل رجل . انثى
متمصبة ، تجد في انوثتها شرفا أي شرف ، ولا تقبل
أن تستبدل بها شرف النحر ، ولا مكان الثورات ،
فلو سئلت أن تكون رجلا ما قبلت ، ولو ثارت فعلى
الرجال الذين يسمعون لهرأ المتحررات . !

كلوب ، مشغولة بالعشق ، مولعة بالحرب تعرف
متى تذرّف النعم ، ومتى تحبل السلاح ، هدفها
الواحد أن تصير عن ذاتها ، وتفسح لقيض الأنوثة ،
فيها سبل الانطلاق .

عاصية لا عهد لها ، ولا ضمير ، فهذان بضاعة
من يرضى بقضبان الأخلاق . أما هي فخارج النطاق
فلا توصف بأنها منافية للخلق ، ولا بأنها عامرة به
بل هي — في بساطة — فوق سلطان الأخلاق !

هي المرأة الفاتمة الحيوية التي كانت دائماً
شغل الرجال ، تجر العاشق من أوتار قلبه ،

(٢) مسرحية شو : الإنسان والصورمان .
(٤) مسرحية شكسبير .

(١) مسرحية « شو » التي تحمل نفس الاسم .
(٣) مسرحية أوسكار وايلد .



الرواية من البؤار!

بقلم: الدكتور محمد الرامحي

الطائفة ، التي تحرق اصحابها وتحيلهم رمادا ، او تتركهم حطاما لا يقوى على شيء

ومن هنا ياخذ الحب في « سارة » شكل الطراد الذي يجري بين الرجل المتحضر والمرأة المنحصرة في كل مكان وفي كل عصر - في بغداد العصر العباسي ، وفي الأندلس وعلى عهد ملوك فرنسا وإسبانيا الملك « شارلز الثاني » في إنجلترا ، حين كان الدخول في علاقات غرامية بين الجنسين لونا من الترف ودليلا على كرم المحتد ، ونوعا من الفاسدة العقلية والجسمية ، وتعبيرا عن الرغبة في التغيير والتجريب ، بعيدا عن مواضع الأخلاق ، بل وتحديا لهذه المواضع نفسها

اذ ذاك كان الحب يتحول الى لعبة حب - مبارزة سيوف يلتمح فيها عقلان وقلبان او لعبة شطرنج تسقط فيها القلاع والطوابي العاطفية - ولكنها لا تسقط الا لتعود الى مكانها فيستأنف اللعب من جديد . لا حصرة ، ولا دموع ، بل كثير من الذكاء ، وكثير من البراعة وشيء غير قليل من الفكاهة الصافية حينما اللاذعة حينما آخر .

من اجل هذا لا نجد قصة نامية متطورة في « سارة » تسندها عواطف مشبوبة ، وشخصيات

وخلاصة موقفهما انهما جسد حي وروح دافئة « سارة » ، وعقل فني ، وروح فكهة ، سميكة ، « همام » وان علاقة ما ، تقوم بينهما لها شكل الحب ولكنه الحب الملهب المتحضر الذي يجسده في السالونات الأدبية ، او في بلاط الملوك ، او في قصص « بوكاشيف » او « ألف ليلة » . الحب الذي يسمع المحب خلاله بان حبيبته مشغولة بأخر فلا ينهار ، او يجري الى السلاح ، بل يلجأ الى الخطة ، والمؤامرة ، فيقيم الرقيب ، ويسمى الى اقتناص الأخبار . الحب الذي يحل فيه الحب سلوك فتاته ، فيقول ان من الجائز انها ذهبت تعود مريضا من اطفال الصديقات ، ومن الجائز ايضا انها قصدت مخدنا من مخادع القسوة ، وان الاحتمالين متساويان في درجة الترجيح ، لا يتغلب احدهما على الآخر الا على سبيل التخمين والتقدير (1)

وحب هذا شأنه يفسح المجال للعب والفكاهة ، والنزال الفكري المتوقد ، الذي يسمع فيه صليل سيوف العقل ، ويتطازر له الشر ، وتسطع فيه الافكار والأرواح ولكنه ابدا لا ينتج العاطفة العميقة

(1) من ٩٧ - كتاب الهلال .

قوية ، ولحظات كشف مفاجئة ، وأفكار وآراء مترجمة الى مواقف وتصرفات ، بل تجد موقفا واحدا يواجه فيه الجسد الحي ، العقل الصحي ، ونسجم تعليقات هذا العقل المتصلة على عملية كبرى يجريها على مائدة التشريع ، فكان انجب « حالة » ، وكان هذه الحالة قد ثبتت بالدبابيس ، وسلطت عليها اضواء طيبة لا ظلال لها ، تستطيع تحتها المكتشفات والحقائق دون عائق ، فتسمح بمرآته تصرفات « موضوع » العمالية - وهو هنا المرأة الفاضلة الحيوية ، قد امسكت بها يد التحايل والتدقيق ، واخذت تشرح لنا ، نحن جمهور القراء ما غمض وما طهر من سلوكها ، وأفكارها ، ودوائى حياتها .

ويزيد من احساسنا بهذا التجريد الذى يتعرض له موضوع « سارة » ان قصة الطراد الذى يدور بين البطلين يدور فيما يكاد يكون عزلة كاملة عن المجتمع الذى تجري فيه حوادث القصة . فلا تكاد تلقى فى القصة سوى المحب والحبيبة والرقيب ، ثم الواسطة بين الحبيين ، واشارة مختصرة لحبيبة سابقة للطل ، اودها المؤلف على سبيل ابراز صفات الحبيبة العالية ، وليس لزمه ذلك منه في تصوير شخصيتها وتدينها لها . بل انما او شئنا ان نتعرف على المجتمع الذى يظلم به بطلا القصة ، ونبين خصائصه المميزة له من سائر المجتمعات ، لما استلزمنا ان نحصل على شئ دى بال ، كل ما نستطيع ان نقرره على سبيل اليقين انه مجتمع متحفظ ، فيما يخص علاقة المرأة بالرجل ، وان شئون الزمرا فيه تدار من وراء ستار . اما اين يقع هذا المجتمع من بلاد الشرق - او متى تجسرى وقائع القصة ، فأمران لا يقتنيا فيها المؤلف صراحة وانما علينا ان نتأقظ اشارة عابرة الى مشعل سينمائى مشهور ، او ضاحية من ضواحي القاهرة لنعرف ان احداث القصة تجري فى ثلاثينات القرن الحالى ، وفى عاصمة مصر .

وليس مصادفة - فى هذا الصدد - ان تجد المؤلف يقطع من قصته ستا وستين صفحة قبل ان بدلى الينا باسمى بطليه . فليس بالامر البالىغ الاهمية عنده ان يتجسد موضوعه فى شخص لها صفات بعينها وعلامات مميزة واسماء ، وانما الذى يهمه فى المحل الاول ، ان يصور الموقف الذى تجدد فيه هذه الشخصون نفسها ، ويتأمله تأملا متصلا من زوايا عدة . بل ان المؤلف لمضى احيانا فى تجريد

موضوعه حتى ليختزل التفاهيل « التى لا غنى عنها لرسم الشخصية وتميمتها ، وتطوير حوادث الرواية » اختزالا قريبا ، وذلك عن طريق التميم ، فبدلا من ان يصف موقفا مدويا حدث فيه صدام بين همام وسارة ويستغل هذا الوصف مزيد من ربط القارئ بموضوع الرواية ، كما يستخدمه فرصة لظهار براعته الفنية . نجده يختزل هذا الموقف الميسر اختزالا مؤسفا فيقول :

« وتلا هذه الحادثة منظر من منظر المساة فى الايام والتبكت والفسب والانفصاف . قال فيه وقالت ، وتعاذى فيه وتماذت ، وباح فيه وياحت ، وخرجت من المنزل حاللة لا تودع ولا تسام ، ولا تعد بلفاء مؤجل ولا بلفاء سريع . »

ليس هذا شان الكاتب الذى يريد ان يجسد موضوعه ، ويخلقه خلقا . انما هو مذهب الذى لا يهمه من هذا الموضوع سوى خطوطه العامسة ، والأفكار والتأملات التى يمكن تداولها فى داخل هذه الخطوط .

ولتلق الآن نظره فاحصة على هذا الموقف الواحد الذى تتألف منه سارة : موقف الجسد الحي والعقل الحب .

من المهم ان يلجج المؤلف فى تصوير هذا الموقف تصويرا فنيا مقنعا ، ان تستوى امامنا « سارة » قوية قادرة ، فهى الصنم الجميل الذى يعبد العقل ، ان قام على قدميه قامت الرواية ، واصبح لها وجود ، وان لم يفعل ، فلا شئ ينقذ « سارة » من البوار .

لهذا ينقذ العقاد جهدا فنيا كبيرا فى تقديم شخصية سارة لنا . يحكى لنا طرفا من حياتها قبل ان يعرفها همام ، ويصف وقائعها معه ، وتصرفاتها بثرانه ووسائلها لاستحلاب رضاه ويطنب فى ايراد نوازعها المختلفة المتعارضة ، ويقارنها بغيرها من النساء ، وخاصة « بهند » ، التى تقع منها على الطرف الآخر المناقض . ثم يتبع هذا كله بحيلة فنية ناضجة واخرى ساذجة ، ليطلعا على ما يدور فى داخل نفسها من عواطف واهواء ، واخيرا يربطها بتاريخ التطور البشرى كله ، وخاصة بتطور وظيفة المرأة وموقعها من الرجل ، لكى يمد قاستها الى الماضى ، كما يمدّها الى الحاضر ، ولكى تكتسب صفة الرمز والمعنى العام ، الى جوار قيمتها الفردية كأمراة بين النساء .

ق مشهد اللقاء الأول بين الحبيبتين فى بيت « ماريانا » ، فى الفصل المعلن : « كيف عرفها »

هنا نجد سارة المرأة الغزلة ، الصاعدة ، التى توهم الرجل بأنه هو الذى يجرى وراءها ويسعى الى قصتها ، وواقع الامر انها هى التى تنصب الشباك ، وتنتها لاستقبال الفريسة . ان هذا الفصل يعد واحدا من امثع فصول الرواية ، واكثرها قربا من روح الموضوع ، موضوع الحب المتحضر يدور بين رجل وامرأة ، يجعلان منه طرادا ولعبا ، وشغلا للمواطىء الشرية بما لا يشغل حقا ، وان كان يقى من الركود والجمود

وينتهى هذا الفصل بلصة فنية ساحرة هى ابلى من عشرات من صفحات الوصف التقريرى فى الدلالة على طبيعة سارة الغزلة . فها هو ذا الطراد بين البطالين قد اتصل برهة ، وها هى ذى نهايته تبين فى الاق ، فلقد استبد الشوق بهما ودفعه دفعا الى تقبل « سارة » ، التى لم يمش على نعرفه بها سوى دقائق . فاعاذا ترى البنت فاعلة ؟

جلس « همام » مأخوذا بما حدث ، يتوقع ماذا تكون الكلمة الاولى التى تلفظها الفتاة : انشتم ؟ اتصطنع القىظ ؟ انطلق الى المنزل ؟

انها لم تفعل هذا ولا ذاك ، ولا ذاك . ان رد فعلها اصل مسكر . وجرى ، حراة نفسها واصالتها . . . لقد بهت برهة ، ثم ارادت ان تقول شيئا لا بد ان يقال ، فرددت فى صوت خافت :

« لقد آذاني شاربك الطويل ! »

وتارة اخرى يلجا العقاد الى حيلة فنية بهما شىء كثير من النضوج ، يستخدمها وسيلة لتصوير سارة من الداخل . واعنى بها المرحية القصيرة التى يؤلفها حولها « همام » ، ويجعل « سارة » البطل الوحيد فيها ، ويحيل فيها كل صفة من صفات سارة المتعددة الى شخصية نسائية تحمل اسم « سارة » ، ثم ينشئ بين هذا الحشد الكبير من السارات « حوارا ذكيا ، طريفا نخبين فيه جوانب سارة الكثيرة المتناحرة .

ان هذا المشهد الطريف هو الترجمة الفنية الناضجة . لمبارة تقريرية جاءت قلا على لسان همام فهو فى الفصل المعلن : « الرقابة » يصف و « سارة » ، يتحدث فيه الاخيرة باستفاضة عن من النساء لان كل لحظة من لحظاته معها تصدده بنسخة منها فلما تختلط باخواتها . . »

فاما الوصف الخارجى لسارة ، فانا نعلم منه تفاصيل كثيرة عن صفاتها الجسدية ففى « جميلة : جميلة لامراء ، ليست اجمل من راي « همام » فى حياته ولا اجمل من راي فى ايام فنتته وشغفه ، ولكنها جميلة جمالا لا يحتفظ بغيره فى ملامح النساء . « فلو عمدت الى ترتيب ألف امرأة منهن لنظمتن واحدة بعد واحدة فى مراتب الجمال للؤلؤ ، ونحيت « سارة » عن الصف وحدها . . وان كنت لا تنكر - ولا تبالي ان تنكر - انها تاتي بعد مئات . »

ولون سارة كالشهد المصفى ، وميناهمسا نجلاون وطفان ، وفيها قم الطفيل الرضيع ، وذقتها كطرف الكثرى الصغيرة ، وجسمها بض وجيدها كانه الحلية الفنية تنسجم بين الوجهة النضير والجسم الفضير .

وهى حزمة من اعصاب تسمى امرأة . استغرقتها الانوثة فليس فيها الا انوثة . ولعلها انى ونصف انى ، لانها اكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس وعيوبه .

هذا بعض ما يجرى به « العقاد » من وصف خارجى لسارة . اما وصفها من الداخل فلان الكاتب يراوح فيه بين الوصف التقريرى المباشر لا يدور على نفس « سارة » من عواطف وافكار ، وبين الوصف الفنى الناضج لهذا الذى يملأ تلك النفس الحية

فمن امثلة الوصف التقريرى - وهو الغالب على الرواية - قوله :

« عاشت . . تنظر الى خطايا الايدى نظرة المرأة الوثنية التى نشأت قبل ان ينشأ الاتياء . هى ليست كالكتبتة التى غامرها النشك فى دينها ، ولكنها كالزاة التى لم تدبى لها ولا قبل لها بالثدين . . . وثقلها كمثل الطفل بالى الحسوى خلسة ان لم ياكلها جهرة ، وبلاءه من ذلك هم المومون لانهم متعود ، وليس هو بالمولم لانه اختلس ما لا يد من اختلاسه . »

ليست فوابة الجسم عندها كجوع الحيوان يشبهه الملف ولا كفسر للمن يغيره المقاد ، ولكنها كرمدة الحى وصرمة الفرح الجبوح ، يتبعها النشاط والراح كما يتبعها الالام والكآه »

واما الوصف الفنى فان « العقاد » يعطيه تارة شكل الحوار الذكى الدفاق يدور بين « همام » و « سارة » ، يتحدث فيه الاخيرة باستفاضة عن رايها فى الاشياء عامة ، وفى الموضوع الذى يهمها بصفة خاصة ، وهو علاقة الرجال بالنساء .

ومن ابرع امثلة هذا الحوار واقدرها على اعطائها صورة من نفس سارة ، ما يدور بينها وبين « همام »

وتارة ثالثة يستخدم « العقاد » الحيلة التقليدية - حيلة ارسال الرسائل الى المحبوبة - لكي يدخل قراءه الى صميم نفس « سارة » ويدلج منها ببعض المعلومات في ذات الوقت . انه في الرسالة التي يجمل « همام » يرسلها الى « سارة » يحال نفس البطلة ويعطها ، ويصبرها بالصبر المزم الذي لا يند هي منتهية اليه ، ثم يفاجئنا بشيء لم تكن تعلمه من قبل ، وهو ان « سارة » أم ، الى جوار انها حبيبة ، وانها زوجة قد فشلت ، وانسانة معذبة حُرمت « انس القرابة الشقية وحنان الام الرعوم ومعيشة الزوجة الهائلة ، فحُضرت السعادة والفسد عليها » الياس عاطفة الرحمة والاخلاص ..

فهذا جانب اخر من جوانب نفس « سارة » .. الجانب الجاد الذي تبرز فيه دموع العين ، وتظلم غرفات القلب .. يمر « العقاد » بهذا الجانب مرورا عابرا في هذا الفصل ، ثم يعود اليه مرة اخرى في الفصل المعنون : « من هي ؟ » فيواصل الحديث من اسباب شقاء بطلة . انها خابت في الزواج فشقت ، ولجت بها الشقاوة حين كلفت بصداقة الصديقات لعاشت في عالم قد أفر من جنس حواء الا من منافسة او عاذلة رقية ، ولم يبق فيه الا الرجال

لا غرو ان اصبحت « سارة » التي لا شيء آخر ولا جرم ان انكرت على المرأة كل تفكير بخارجها من لمة الانوثة والحب ، وراحت تغير من مسورة رافضة وجدها عند همام فلا تستريح حتى تمزقها شر ممزق ، واتقنت فنون الغزل ، والوان الكسر والفن طلبا لود الحبيب ورغبة في استجلاب رضاه ان جانب الانثى الصائدة الخالدة في شخصية « سارة » هو الذي يحللي عند « العقاد » بمعظم الاهتمام ، وهذا امر طبيعي ما دام موضوع روايته هو الحب .. الحب مجردا من قيود الزمان والكان .. الحب منظورا اليه على انه لمة دائمة لا تفنى ولا تتجدد .

ان الكاتب يستغل هذه النعمة في روايته ، ليمقق من نظرتي الى « سارة » ، وليرسم لها صورة فنية فائنة حقا ، أجدها بالذکر الصورة التي نجدها في الفصل المعنون : « الرقابة »

دخلت « سارة » على همام وهو مقضب منها ، فلم تزل تشاقبه وتناوشه حتى انفتحت غضبه ، وعادت تبدو أمام عينيه فائنة لا دافع لفتنتها كما

(1) من ١٩٩٠ ، كتاب الهلال

كانت دائما . ودخلت سارة الحمام ، وتركت حمام ينأى نفسه ، ثم خرجت
« تتهاوى وتنفض شعرها كما تنفض اللبس الكريمة مرفها ،
والذا هي أمام المرأة مصقولة ندية كالشعرة الناصجة في شعاع
النجم البليل .. وكالتسليطن ! »

هنا ينظر اليها « همام » فيرى فيها حسواء الخالدة ، ويتبين ان موقفه من غوايتها لهو موقف خالد خلود الانسانية :

« منذ الاول وقلت هذه الفتنة الى جانب ووقف الى الجانب الآخر حكاه الاخرى وعداها ومشتروها واصحاب النكس والسمائر فيها ، وفاتت هذه الفتنة كلمتها ، وقال الحكماء والهاء كلتمه .. »

فكم مرة سمع الناس صوت الفتنة وكم سمعوا صوت الهذاية ؟

ان « سارة » ان لم تكن مجرد امرأة غسولة متقلبة الطباع ، وليست حشدا من النساء وحسب بل هي كذلك المرأة الاثوية . المرأة التي تعلمت الحب والكذب والخوف والاحتيال عبر آلاف السنين بسرهما ان تصنع الشيء وتخفيه ، ولو لم تكن بها حاجة الى صنعه ولا اخفائه .. انها تخشع وتكذب وتحتال ووراءها عشرون ألف سنة من التراث (1)

يتمثل هذه الوسائل الفنية المتعددة بصور لنا « البقاء » في بيتها وبرها حتى لمستوى على قدمها امامنا - صورة بارعة اخادة للمرأة الفائضة الحيوية ، لها ابرع وانجح ما صادفت في ادبنا العربي الحديث

شيء واحد فقط يعيب هذه الصورة الفائنة ، ويقلل من جمالها ، ذلك هو اصرار الكاتب على ان يظهرها في غير موضع في صورة المرأة المتبذلة ، التي لا يكاد الرقيب يقل عنها لحظة ، حتى تذهب فتساجع من شامت لها الشهوة ان تضامحه من الرجال .. فهي في الفصل المعنون : « علاج الشك » لا تعصم جسدها أيام غياب حبيبها عنها ، اثر غضبية من غضبياته الشهيرة . وهي في « مضحكات الرقابة » تقصد الى حى من الاحياء فيتمهما حبيبها بانها قد تكون ذهبت الى مخدع من مخدع الفوايه ، او لزيارة صديقة من الصديقات ، كلا الاحتمالين معقول ، لا يرجع احدهما على الآخر الا التخمين الصرف !

اننى اناقش هذه النقطة - في المحل الاول - على أساس فني صرف ، فان جانب المرأة المتهكة في شخصية « سارة » يتنافر تنافرا شديدا مع

وهذه صفات العاشق التقليدية في موضوعات الغرام والطراد والصيد والصائدات - هذا الدور يتأثر كثيراً من الحاج الفكرة الفلسفية على «همام» وتجميلها لمعطته . كما يؤثر في لقاء فكاهته - وعنده منها قدر ملحوظ - أسلوب بدوي متحجر يستخدمه في التعبير عن نفسه ، أن صرح استعماله في لغة السرد ، فلا يمكن بحال قبوله حين يدور الحوار بين الحبيب والعبيب .

أضف إلى هذا أن أصباب همام بنفسه ، وعبادته لذاته ، بجملانه يبدو في غير موضع ، ثقل الظل ، كما يفصلاته عن حبيبته إلى الحد الذي يصبح فيه الحب مراقبا لمحبوبته ، نافذا لها ، بدلا من أن يلعب وإياها الدور الذي تفرضه عليهما طبيعة الموضوع

ان «همام» في رأى نفسه شخص عظيم ، ومكان حبيبته منه ينبغي أن يكون عند قدميه ، وطبيعته وأخلاقه أشياء عظيمة خالدة ، يجبره بالحياة أن تكشفها ويندى جبينها بالفرق في استكناه امرها ، حتى اذا وصلت إليها آخر المطاف ، سكنت إليها ، ونعمت بها ، وأصبحت خير عوض عما لاقته من مشاء

وهل يظهر تظاهر من هذه الظاهرة في نفس «همام» - ظاهرة الإعجاب بالنفس حتى العبادة - ما نبيده في واقعة اللضيعة التي أوشكت أن تهدد سارة إذ خرجت وهمام لتتنزه في إحدى المرات ، فهاجمها رجال البوليس ، وأوشكو أن يقتادوها إلى المخفر ، لولا أن أنقدها همام بحكمته ، وبعد صوته .. اذ ذلك «تطامن في حصنه نظام الفرخ في حزن أبيه ، وهمست تحت الذنه وهي تمسح خدنها بغده : ما أسعدني بجوارك ، سيدي ومولاي ..»

وعرف «همام» من بعد أنها استكشفت وطعته في صفحة المحاكاة ، وتمثلته في نفسها تمثلا كاملا تطابت نفسه ورغبت !

الحق اننا لولا شخصية «سارة» والصورة الغائبة التي يرسمها لها «العقاد» في روايته ، لقل اهتمامنا بهذا العمل إلى حد كبير

انها هي التي تنقل العمل من أن يكون مجرد دراسة تفريعية جافة لموضوع الحب والقسيرة والشك ، وهي وحدها التي تبقى في ذاكرتنا بعد أن نقرأ الرواية ، وتبقى على قراءتنا لها أيام وستون .

بأق الجوانب ، التي تشير كلها إلى امرأة غزلة ، محبة ، مناشئة ، ذكية ، جذيرة ، بالحب والإعجاب وقد كان ادعى إلى نجاح الصورة ، وحسن تأثيرها الفني في النفوس ، لو حذف «العقاد» هذا الجانب في شخصية بطلته - وهذا يفرض أنه كان ينقل عن الواقع حين رسمها . وليس في هذا الطلب شطط ما ، فلا ريب أن «العقاد» قد حذف وأضاف كثيرا مما كان يضمه الواقع ، قبل أن يقدم لنا شخصية «سارة» في روايته . لا ريب أنه قد فتن هذه الشخصية ، وأضاف إليها من ذاتيته ، وخلع عليها من روحه وأفكاره حتى انتهت إلينا في صورتها المقتنة الحالية .

ولا تكاد سارة تستوى على قدميها أمانا ، حتى يتلقاها شيء آخر - غير اتهام التبلل - يضربها ضربا لا شك فيه ، وإن لم يبلغ في خطره عليها حد التشويه ، كما يفعل التبلل - ذلك هو موقف حبيبها «همام» منها .

و «همام» ينظر إلى «سارة» نظرة مركبة يبدو فيها واضحا نظرة السيد المالك لبعض منامه ، ونظرة الفيلسوف الذي تملكه الفكرة وتغلب على كل ما عداها بما في هذا عاطفته وقلبه ، ونظرة العاشق المستظرف دون ظرف كبير في حبه ، ونظرة الرجل الواثق بنفسه وبرجولته إلى أحد (لقدور) .

وإحدى نتائج الفية لكل هذا التداخل هو أن أسلوب القالة التقديرية يسود كثيرا من صفحات «سارة» . وأوضح ما يكون هذه الظاهرة في الفصل الذي يحمل عنوان : «وجوه» فإن الصفحات الثلاث الأولى في هذا الفصل هي في الواقع مقالة صريحة عن النفاق وتعدد صور المنافق ، ترد فيها أدلة المكاتب عن «نابليون بونابرت» ، و «جيمس آلين الإفاني» ، وأب مشهور من مصارفه له خمسة أبناء ذكور ! ولا يربط هذه الصفحات الثلاث بالرواية سوى علاقة واضحة هي أن «سارة» - هي الأخرى - لها وجره متعددة ، والسبب الحقيقي في تسميتها الرواية هي أن رغبة الكاتب في التعبير العقلي عن نفسه تغلب الفؤاد فيه ، فيصر على أن يورد في عمل فني معاهيات وأفكارا غير متمسكة فنيا ، تضر ولا تنفع ، وإن كانت تنفس عن الكاتب وترجع أعصابه !

ونتيجة أخرى هي أن الدور الذي قد كان ينبغي لهمام أن يلعبه في الرواية - دور العاشق الظريف ، الرشيق العبارة - الحاضر البديهة ، الدائم النكتة ،

قضية الشعر المعاصر

بل (جيد
من الحبر
كله جريد

في العدد الماضي نشرت « المجلة » مقالا للدكتور « زكي نجيب محمود » هاجم فيه الأسس النظرية التي تنادي بها مدرسة الشعر الجديد محوما موضوعيا متشعا ، وثالثت « المجلة » أنها بشرها هذا المقال لا تنقل موثقا معاديا من الشعر الجديد ، وإنما تعيد طرح مشكلته على مستوى أكثر صفا وانفاة ، وتهدف إلى توسيع مجال المناقشة بحيث تشمل قضية الشعر المعاصر كلها من مختلف رواياتها بما فيها زاوية الشعر الجديد والشعر الشعبي ، ولكن يدور هذه الزاوية الأخيرة هي التي تشغل في أوتارنا الحساسة . معظم نقادنا ومفكرينا ، فقد تلقب « المجلة » بـ « لابل » من الدكتور محمد مندور ، والدكتور عز الدين أسعد ، ولا بد من صلاح ميدان الصور ، كلها دفاع عن الشعر الجديد فهو يسبح في فضاء الفكرية والفنية التي أوجبت وجوده .

وستقرأ فيما يلي المقالين الأول والثاني لأنهما رد مباشر على مقال الدكتور « زكي نجيب محمود » ، أما مقال « صلاح مندور » فهو هذا مع أنه العدد القادم لأنه بحث شديد بعدد معاصر مدرسة الشعر الجديد ويحاول أن يوجد لها مصطلحا شريفا جديدا .

ولنا في حاجة إلى أن يؤكد أننا ننشر هذه المقالات الثلاث لا نتخذ موثقا معاديا من الشعر التقليدي ، فقد دعونا بعض أطباء الكتابة في المشروع كما دعونا أنصار الشعر الجديد ، وما زال الجبال متمسكا بكل ما يمن لهم من إرراء ومناقصات ما دامت تنسجم المستوى الموضوعي الذي تعالفت عليه « المجلة » منذ صدورها .

بصام : الدكتور محمد مندور

أنا يناقش ، بل ويرجى أن يقتنع بذلك بخلاف غيره من أعداء الشعر الجديد ممن يزجون بالاتهامات التافهة في كتاباتهم بحيث لا يسع أي كاتب أو ناقد يحترم نفسه وقلمه غير الاعراض عنها .

وأما صديقنا « زكي نجيب محمود » فأكبر الظن أن موقفه العدائي من الشعر الجديد إنما ينبع أصلا من سطوة الأستاذ « العقاد » الروحية عليه على نحو ما كان فلاسفة القرون الوسطى يمانون من سطوة « أرسطو » الحقيقية أو الوهمية .

اختتم الدكتور زكي نجيب محمود المقال الذي نشره في عدد « المجلة » السابق عن الشعر الجديد بقوله عن هذا الشعر :

« لكن نهافت البناء يقضى بحرمانه من الدخول في دولة الفن الخالد »

وذلك بعد أن أتكى على الشعر الجديد كله أي عنصر من عناصر التجديد .

والدكتور زكي نجيب محمود ، مع ذلك ، يستحق

تم راح الدكتور زكي يلتمس الحجج التي تبرر موقفه ، واستخدم في ذلك المنطق الشكلي المتعق الذي يعتمد على القضايا والاقضية في حين ان الشعر لا تدرك حقائقه الا بالحن والدوق ، فهو يرى في مقاله مثلا ان كل ما يقال في العصر الحاضر يعتبر جديدا ، او يجب ان يعتبر كذلك مادام قد قيل في ايامنا هذه ، وكان الجدة والقدم في الفن مقياسها الزمن فحسب ، ثم يتساءل بالندبة لاصحاب الشعر الجديد قائلا :

« ماذا في شعرهم وليس في شعر سواهم مما يسائر العناصر الميزة لصرنا »

وبالطبع يجيب هو نفسه على هذا السؤال بان لا جديد في شعرهم على الاطلاق ولا يستثنى من هذا الشعر شيئا . ولقد كنا نستطيع ان نرد على الدكتور زكي بنذكيره بقول الناقد العربي الكبير الامدي :

« ان من الاشياء اشياء تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة » . اي ان هناك اشياء تدرك بالحن والدوق ولا يمكن ان تدرك بالقضايا والاقضية وبالمنطق الشكلي ، الذي برع في استخدامه في مقاله ، ولكننا مع ذلك سنحاول ان نضع يده وعقله نفسه على اشياء مما نحس بجديتها عند كتابي النعم الجديد الذي يريد ان يطمعهم كل حقهم

وابدا فؤكد للدكتور زكي نجيب محمود ان ما نسميه شعرا جديدا اليوم يكاد يكون الخلاف بينه وبين الشعر التقليدي الذي لا يزال يصغر عسن الذاكرة او من التوليدات العقلية الجافة - يكاد يكون الخلاف بينهما اختلافا في الطبيعة لا في نسبة الشعرية وحدها ، وهو اختلاف لا يقتصر على الشكل الموسيقي للبيت والقصيدة ، بل يمتد ايضا الى المضمون الشعري والى الصور والاخيلة واساليب التعبير ، ومن المؤكد ان التغيير الذي حدث في شكل البيت وشكل القصيدة انما ينبع لا من تغير الذوق الجمالي وحده ، بل من تغير المضمون الشعري وطرائق التصوير والتعبير ايضا .

ولقد حدث ان ناقشت احد كبار شعرائنا المعاصرين الذين يضعهم الدكتور زكي في مكان وسط بين شعراء التقليد وشعراء التجديد وهو (وحش الشعر) « محمود حسن اسماعيل » في هذه القضية فاجابني بانها قضية غير ذات موضوع وذلك لان الشاعر الحق لا يبدأ باختيار القالب الموسيقي لشعره بل يترك نفسه لسجيته عندما يختار الموضوع في وجدانه الشعري ، واذا بهلذا

الموضوع يحرج في القالب الذي يستريح له الشاعر ويحس انه قد استنفد كل او جل ما في نفسه وشفاها مما تجد . وقد ياتي هذا القالب بعد ذلك تقليديا او جديدا ولا ضير على الشاعر في ذلك مادام قد احس بلامه القالب الذي انبثق من نفسه لموضوعه ولزوع الخواطر والاحاسيس التي صباها في هذا الموضوع .

ثم عدت بعد ذلك الى بعض المقدمات التي كتبها شعراؤنا الجدد لدواوينهم لاتحس تجسارهم الشعرية وسر تفضيلهم احيانا للقالب الجديد على القالب التقليدي الرتيب الرنان ومن بين هسده الدواوين ديوان « اغاني الصبا » للشاعرة « ملك عبد العزيز » التي لا تحترف الشعر بل قوله عندما تحفرها اليه عاطفة قوية ، فوجدتها تقول في مقدمة ديوانها هذا عن الشكل الجديد :

« هذه الطريقة من التعبير لما فيها من خروج على الانتفاع المرد تاسب الوانا من الاحاسيس العائرة لا الفائرة ، وتاسب اتراما احب حسا مما ساء من قبل الدكتور مندور بالشعر المهيض ، فهناك الزاوا من الاحاسيس ليس لها هذا الوضوح ولا تلك الصبغة التي يصبها التعبير بالاوران الكلمة والموسيقى الطردة على الشعر ، كما ان هذا الشكل الجديد اوفر على تصوير الدوافع والاحاسيس الموحجة في القصيدة الواحدة ، كما تريد القصيدة عائدة ثم تعود فيها الاحاسيس او تبسها مظهرها في عظمة مرة اخرى ، او العكس ، او اي نوع اخر من انواع الخروج » . حقا لقد كان تغيير القافية بين مقطوعة واخرى ، والذقة في اخبار القافية الموحية يقومان بربط كبير في هذا الصدد ، ولكن لا شك ان مزيدا من الشعر ينبغي لشاعر نادرة اكبر على التعبير الدقيق الموحى . كما ان الشعر الذي يلزم القافية الواحدة في القصيدة كلها مع اليبات الكافية لتعامل يعجز حبرا كبيرا عن التعبير الكامل عن مثل تلك التسامير التي تجعل القصيدة اشبه بالقصة .

« عني ان القصة الشعرية والمحمه هي اكر الانواع الشعرية احتياجا لهذا الشكل ، لانها مبرران من درجات متفاوتة من المتوافقات والانفصالات » اي ان التمرج يكون من خصائص طبيعتها وهذا يقتضى وسائل اكثر مرونة وطواعية للتعبير .

واذا اراد الدكتور « زكي نجيب محمود » مثلا ملموسا على ما تسميه الشاعرة ملك بالشاعر الفائرة الاخفت هسما مما سميت به بالشعر المموس فاني لن اجد مشقة في ذلك اذ لا اكاد افصح ديسبوان **« اقول لكم »** لصالح عبد الصبور حتى احس بان القصيدة الاولى من هذا الديوان تعتبر مثلا قويا جملا لهذا النوع من الشعر ، وهذا النوع الفائر من الاحاسيس ، وهي قصيدة عنوانها **« الشيء الحزين »** ، وتبدأ هكذا :

هناك شيء في نفوسنا حزين
لا يحس ولا يبين
لكم مكتوب
شيء غريب ... فامس .. حنون

لعله التسلسل
تلكا يوم تافه .. بلا قرار
أولية قد ضمها النسيان في أزار
لو فست في دقات البهار
لجمت كذاك من محارها ..
لذاكر
لله التدم
فانت لو دنت جنة بارى
لاورث جلودها وأبنت لمار
تقبلة التدم

فهذا شعر لا أظن له مثيلا في تراثنا الشعرى
التقليدى ، وبالتالي لا أدري كيف يمكن أن يصلح
له القالب الموسيقى التقليدى الجمهورى النغم القوى
الإيقاع كدقات الطبول .

وأحس بأن القالب الموسيقى الجديد هو وحده
الذى يصلح له وهو وحده الذى هدت الشاعر إليه
سليقته الشعرية السليمة .

وأما من مرونة القالب الشعرى الجديد واتساعه
لتوزيع الأنغام وتنوعها بتغير الأحاسيس النفسية
في أجزاء القصيدة الواحدة على نحو ما أوضحت
الشاعرة « ملك » فباستطاعة كل قارئ أن يحس
بهذه الحقيقة في مثل قصيدة « في الفسق » لنفس
الشاعرة حيث تقول :

والسحاب الجون يحتل الآنق
والسكون الر يوحى بالقلق
وصيب لنام اللون على الشط اتدلق
لف أشباح نخل وبيوت وطرق
وطواف في سمير الفقب ، والغيب حلق
ينهب الفرحة والنور بجوع منطلق

في الفسق
شق قلب الغيب والغيب شراع
وادر الخطو مفرد كالشراع
نورد غنى وسراره وإليل وأمان
نورده يحتو على الظلمة يدحوها ...
بكف من حنان

وما أظن أى قلب حساس يخطئه الإحساس بما
بين أنغام المقطوعة الأولى من هذه القصيدة من ضيق
وقلق وما بين المقطوعة الثانية من بشر وإبتهاج
لاتوحى بهما الألفاظ وحدها بل تتضامنهما في ذلك
الأنغام وطريقة توزيعهما أن لم يكن نصيب تلك الأنغام
في خلق الجو النفسى المطلوب أقوى وأشد إيجاء ،
وما أظن أن القالب التقليدى الريب يمتلك مثل
هذه القدرة على التنوع والتوزيع النغمى .

وأما من سر التجديد في مضمون الشعر الجديد
وصوره وأخيلته وطرائق تعبيره فلسست أراه في
الحقيقة سرا بعيد المثال بل أحسبه قريبا شبيهه

بدهى ، وهو يتلخص في أن شعراءنا الجدد على خلاف
شعرائنا التقليديين المتعصبين لمصود الشعر
ولمحفوظهم منه يستجيبون لمصرهم ولتجارب الحياة
النايضة من حولهم ، ولما كانت الحياة هي المصدر
الأول للإبداع الفنى ولصدق الانفعال فاتهم لا يجدون
مشقة في الوقوع على الموضوعات والمضامين الشعرية
الجديدة الأصلية ، وجدة المضمون هي التى تخلق
جدة القلب وجدة الصور وطرائق التعبير ، بينما
نرى من يتصايحون حماسة وتعصبا للشعر التقليدى
يبدون أغلاسه وتمحطهم في اصطلاحات الموضوعات
التافهة ، يحاولون أن يولدوا منها ما يشبه التوليدات
الفكرية الدارجة ، القرينة المثال . وأنا لا أقدم مثالا
لهذا التمحل من أرقام هؤلاء المتعصبين ، بل أقدمه
من رأس هذه المدرسة وهو الأستاذ العقاد ، الذى
نشر ديوانا باسم « عابر سبيل » ، ولقد كنا ننتظر
في مثل هذا الديوان أن يتفعل الشاعر بتجارب الحياة
الشعبية التى لا يغطها بصر ولا قلب أى عابر سبيل
ومنها ما يستطيع أن يفجر ينباع النفس حتى ولو
كانت نفسا صخرية كما ينبجس الماء العذب من
بين الجبال ، ولكننا بدلا من ذلك نرى « العقاد »
المتعالى الذى ترفض كبريائه أن تحنو على تجارب
البسيطاء من مواطنيه ومعاركه حياتهم يروح يتمحل
مجالا للقول على السلع المكدسة في الدكاكين يوم
الظلمة ، ولما كان الموضوع ميتا بطبيعته فإن الشاعر
لم يستطع أن يولد فيه غير المعانى العقلية الباردة
بل المصطنعة أصطناعا ، مثل قوله من تلك السلع :

كالتجني وهو في الغيب سجين
أر تطاره الذى الدنيا وأفان السنين
قال عيا حيث أحيا

ذاك خير من أمان الغيب والقلب أمين

اطفولنا وإلى الدنيا خلونا
حيث نلقى الآتين الشاربين الالبيين
ذاك خير وهو سر
من وفوف مقلعات يوم عيد تحترينا

وهذا هو شعر المدرسة التى كانت تقول في أوائل
هذا القرن « أن الشعر وجدان » أو أن « الشعر
هو ما لشعر » ، وأنا أتحدى أى قارئ ولو كان
أستاذ الفلسفة « زكى نجيب محمود » أن يحدثنى
عن أى إحساس يمكن أن يثيره مثل هذا الشعر
في نفسه .

وعلى العكس من ذلك نرى الشعراء الجدد
ينفعلون بمجتمعهم وبأفراحه وأحزانه وتجارب حياته
فيعثرون تلقائيا على الموضوعات والمضامين التى

يلو بجسمه ، فوق النرى مع الرياح
وستخف بالهلاك والمدم
ومجاة تقلى المم

رسمه في صدره سرحا بدم
الكف فوق جرحه ..
والكف في السلاح لم تم ..

لا تم به ..
يريد أن يواصل الجلال والمراع
حتى يمر في قلب الدجى الشعاع

وأنا اعترف بعد ذلك أن القالب التقليدي قد
يكون أقدر على إثارة الحماسة المؤقتة في المحافل
ولكنني على ثقة من أنها حماسة قريبة الفور سريعة
الانطفاء ، وكأنها حطب اللدة ، وأما القالب الجديد
الذي يخاطب النفوس بنفمة هادئة هاسمة وأخافتة
فأزعم أن الحماسة التي يشيرها في النفوس
والأحاسيس الغائرة التي يشيرها كثيرا ما تكون
نارها أقوى وأطول دواما ، وأكثر فاعلية وبخاصة
إذا اختار لها الشاعر ثوب القصة أو الدراما التي
تتمسك أحداثها وصورها عن أثر باقي في النفوس
حتى ولو لم تع الذاكرة أبحاثها التي قد تكون أشق
على الحفظ من آيات القصائد التقليدية .

ونحن بعد ذلك أخرج ما تكون إلى التخفيف من عبء
الذاكرة في كل شيء حتى لا تعوق القالبنا خطانا كما
تعوق الإنشراح الخطى المسافر ، وحتى تنطلق عقيرتنا
الخلاقة التي لا يمكن أن يعوزها التعبير عن تجارب
الحياة الجديدة بالصور والأخيلة والتعبيرات الجديدة
أيضا وبالألفاظ الموسيقية التي تهدبنا سليقتنا
الشعرية إلى توزيعها وفقا لثعوج أحاسيس الشاعر
وعلى نحو يخرجنا من رتابة الطبل التقليدي .

وإن كنت لا أريد أن نبذ القالب التقليدي بل كل
ما اطلبه هو أن نفسح صدورنا ليعيش إلى جواره
القالب الجديد الذي كثيرا ما يفضل في عدة مجالات
من مجالات القول الشعري وبا ولنا ممن يزعمون
أن باب الاجتهاد قد قفل في أي فرع من فروع العلم
أو الثقافة أو الفن . فالذي قفل في الحقيقة هو
عقولهم وقلوبهم لا العلم أو الثقافة أو الفن . والأمة
التي تفقد قدرتها على التجديد والابتكار أمة لا يمكن
أن توصف إلا بأنها على منحدر الفناء ، أن لم تكن
قد ماتت فعلا ، وزهقت روحها ، وهذا ما لا يمكن
أن توصف به أمة كأمنا نراها رغم قدمها المعجز
تبتدي في عصرنا هذا نوعا جديدا من الحياة لا بد أن
يسايرها تجديد مائل في فنها وأدبها اللذين يعتبران
أصلق مرآة لروحها وقدرتها المستمرة الدائمة على
التجديد والابتكار .

نهر وجداننا وتثير كوامن مشاعرنا ، ويبلغ بهم
التوليف حد تشرب روح الشب ، فإذا بتلك الروح
البيسة الجميلة ، تنضج في شعرهم وتعطيه من
نبض الحياة ومن عصيرها الشهي الحلو ما يهزنا
ويشجينا .

وهأنذا أضع بين يدي صديقنا الدكتور « زكي
نجيب محمود » فقرات من مطلع قصيدة « شق
زهران » لصالح عبد الصبور :

... وأزى في جمة الأرض الصياء
ومنى الحزن إلى الكواخ .. تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان النظر حتى الليل .. يالته
في صمت هار
كل حدى الحن الصاء في نصف نهار
مد ندى رأس زهران الوديع

كان زهران غلاما
أمة صغراء ... والاب مولد
وميسيه وسعة
وعلى الصداغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
مسكا سيفا ، وثبت الوشم لبش كالكاه
اسم قرية
« دنسوى »

وأما إذا كان صديقنا الدكتور « زكي نجيب »
« العقاد » حتى في نفوره من كل « هو شمي »
يتشبه مع أرسطوطليته الفكرية ، فأننى أقدم له
نموذا آخر لا أخرج كناقذ يحرس على النزاهة
أيا حرص من أن اعتبره من روائع النعم في شعرنا
العربي الجديد وفيه جماع الحجج الفنية والجمالية
بل والفكرية أيضا التي ساقنتها في تبرير الشعر
الجديد صاحبة هذا المثال ، وهي الشاعرة « ملك
عبد العزيز » والقصيدة هي « ذكرى جواد » التي
تجمع بين القالب القصصى والدرامى والأحاسيس
الغائرة كما تجمع بين جدة الصور وصدق الانفعال
وبراعة التوزيع النصى ، وهي للأسف قصيدة
طويلة ، لا يتسع لها المقام ، وإن كانت تكون وحدة
عضوية وفنية محكمة البناء العضوى ، ومع ذلك
فلا مفر لى من أن اجتزئ منها الفقرات التالية التي
تصور فيها جانباً من معركة بورسعيد والتي أرجو
أن يكون فيها فصل الخطاب :

الرمل كالبحار موحه متى
ينقل القدم
ويشعل الالم
والهول حوله فذاذب اللحم
والنار كالطوفان سيلها مرم
والليل مخفوف الشفاء بالردى والمدم .
لكن في قلب الفتى جناح

والعنانين والمؤلفين لدى فترة ربما بلغت خمسين عاما . وقد كانت هذه الصيحة بمثابة المثير الذي جعل الكتاب يتهاون لدعوة « العصرية » وتنبج كتابتهم وجهة يتحقق فيها معنى هذه العصرية . وقد كان لهذه الدعوة دافعان أحدهما فقد قوته ، والآخر قد تحول مع الزمن عن وجهته .

أما الدافع الأول فقد تمثل في دعوة رامبو إلى (العصرية) المطلقة . ومعنى ذلك أن يظهر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة ، كآلة والمدينة الصناعية والسلوك العصبي . وقد كان « الثبوت » عصريا عندما لاحظ في مقال مبكر له أن ضخمة الآلة التي تدار بالمشروول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء ، وكان عمل العصري هو أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب .

أما الدافع الآخر للعصر فقد كان - رغم أنه قد يبدو للوهلة الأولى غير مرتبط بالموضوع إلا أنه جوهرى - اتحاما عدائيا نحو المجتمع بجميع ميثاقه . وقد دعا « رامبو » إلى فكرة البهسقى على البرجوازية .

وكون الشخص عصريا بصورة مطلقة يعنى اذ ذلك قبول الفساد التام لكل القيم التقليدية أو المشاركة من ذلك . إبان التلقى الشخص بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة ، والى يستخدم حساسيته الدرامية التي تتميز بزيادة التראה في الشعور - يستخدمها في أن يحلق منها فنا أو أدبا . ويقول « سستيفن سبيدر » : « يستطيع الإنسان أن يصعب بالعصريين طالما تناولوا التوتر الناتج من التعارض بين فرديتهم وقسوة المدينة . ولكن بمجرد أن يبدأ مثل هذا الموقف في إعطاء ثماره فانهم يأخذون في التعليل العقل لنجاحهم . ومن ثم يصبح اتجاههم موقفا مجمدا ، سرعان ما يتأخر في إنتاجهم »

من أجل ذلك صلحت دعوى « العصرية » تلك لفترة معينة عاد بعدها المصريون إلى التقاليد والمجتمع ، حيث أن المعرفة قد وفقت على نحو غلاب بينهم وبين ما بسقوا عليه . وأكثر من هذا فإن الطبيعة السياسية للعصر الذي نعيش فيه تجعل دور الشخص المنزلة اجتماعيا غير ممكن تقريبا .

ومن هذا نخلص إلى أمرين : أولا ، أن دعوة العصرية تلك قد فشلت بعد أن سادت فترة من الزمن لأنها كانت ناقصة . مثلها تماما مثل العصرية التي دعا إليها « أبو نواس » في أن يستمد الشاعر من



بقلم : الدكتور عز الدين اسماعيل

في المناقشة التي افتتحها الدكتور زكي نجيب محمود في مقاله الأخير « بالجملة » عن « الحديد في الشعر الجديد » محاولة صادقة لنهض قضية تحديد الشعر يطبق لي - وقد أسهمت في دعوة الجديد عمليا ونظريا - أن أقت لأناقش صحة بعض أطرافها وأن أجيب عن الأسئلة التي تطوع بالإجابة عنها من وجهة نظره وترك الباب فيها رغم ذلك - شاسا العالم الأمين - مفتوحا .

وقد بدأ الكاتب بمحاولة تفهم معنى « العصرية » من حيث هو أساس لاتجاه التجديد المعاصر ، فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر . غير أنه بعد أن فصل القول في هذا المعنى عاد فعدل عنه على أساس أنه ليس تصورا كافيا لقضية التجديد ، فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال عصور غيرت .

وأحب هنا أن أفصل قضية « العصرية » عن قضية « التجديد » اذ أن دعوى « العصرية » تحمل معها أفكارا صاحبها منذ نشأتها ، وكانت تحمل في ذاتها عوامل فشلها . كان « رامبو » Rimbaud أول من دعا للعصرية ، وأطلق عبارته المشهورة « لا بد أن تكون عصريين بصورة مطلقة » كأيها الأمر يصدره القائد العام لجيش من الكتائب

شواهد عصره المعانية ، والتي حاولها « شوقي » كذلك في العصر الحديث . ثانيا أن فشل الدعوة لا ينسحب على مستقبل دعوة التجديد القائمة الآن لأن هذه الدعوة تأخذ بعض مزايا العصرية تلك ولا تلزم بمجملها . وهي تأخذ على وجه التحديد يميناً أن يلقى الشخص بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة وأن يستخدم حساسيته الدرامية التي تتميز بزيادة المראה في الشعور في أن يخلق منها فناً أو أدباً . . . ومن ثم يخطئ كل من يتوقع لدعوة التجديد نفس المصير الذي لقيته دعوة العصرية ، لأن دعوة التجديد هذه لم تتورط في أخطاء العصرية .

ليس المجدد في الشعر اذن هو من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما ، فهذه هي الحقيقة محاولة عصرية ساذجة . فالشاعر قديكون مجدداً حتى عندما يتحدث عن الناقة والجيل . فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة « شواهد » العصر ولكن المهم هو فهم « روح » العصر . وهذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة ، اذ ينبغي على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لفهم روح عصره والتعبير عنه . وعندما يتطور الزمن ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائماً وصالحاً . وبعد ذلك يتفاوت الفلاسفة في مدى انفعالهم بهصرهم وفي عمق هذا الانفعال . كما أدرك « الدكتور زكي نجيب » بحق - « كوكاك غريباً حقا » من هذا المنظور - الا يجد فرقا بين « غي الجندي » و « صلاح الدين عبد الصبور » و « محمود حسن اسماعيل » فليست اشك في أنه - بحساسيته المرهفة - قد أدرك بينهم أكثر من فرق .

ثم تسأل الكاتب : « ماذا ترى في تلك العناصر - على وجه الدقة - التي يراها الجسد ممثل في شعرهم تمثلاً يجيز لهم أن يكونوا وحدهم جديريين أن ينتعروا بالجنة والحدأة ؟ أو .. ماذا في شعرهم - وليس في شعر سواهم - مما يسائر العناصر المميزة لعصرنا ؟ » وبعد تقديم بعض الفروض يقول الكاتب في صراحة بحسد عليها : « انني اصرح بانني عاجز عن رؤية المميز الشعوري الذي من أجله كان الجديد المزعوم في الشعر جديداً »

وأحب هنا ان اتقدم الى الكاتب الفاضل في تواضع ببيان تلك المميزات ، وتحديد معالم الأسس الجمالية للشعر الجديد .

أولا : تختلف فلسفة الشعر الجديد الجمالية عن الفلسفة القديمة في أنها تنبع من صميم طبيعته

العمل الفني وليست خارجية مفروضة . وهذه سمة من سمات تفكيرنا المعاصر .

ثانيا : يرتبط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينقل بما يصف ، وإنما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا وشعرنا القديم يتجه الى تسجيل المشاهد والشاعر وليس امتدادا وراها . أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه الحقيقة لا الانفعال بها . انه موقف إيجابي للإنسان المعاصر وليس سلبيا كما كان شأن الشاعر القديم

ثالثا : تتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها وتنعكس في الشعر الجديد . فالشاعر الجديد يحق لابد أن يكون مثقفاً بأوسع معاني الثقافة . وليس من أحد ينكر أن من قدامى الشعراء أو المترسسين خطاهم من كانوا مثقفين . ولعل أجمل ما نفل به الآن من الشعر القديم وهو شعر أمثال هؤلاء غير أن الصائب أن المثقفين من الشعراء المعاصرين الذين يفتقون أثر القصيد قد عزلوا شعرهم عن ثقافتهم ، وبما كان ذلك تحت تأثير الفكرة التي شاعت من أن الشعر فوق الحياة وان نزل إلى الحياة - الشعر الجديد محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية عامة وتبليغها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها . وهذا معلم من معالم حياتنا الراهنة لنفسه في اتجاهنا البناي . وليس عبثاً أن تكون محاولة التجديد هذه قد ولت في الوقت الذي كان الفيليان الفكري والسياسي في قمته ، وأنها تجد في عصرنا الثوري أقوى سند .

رابعا : أن كل الشعر ، قديمه وجديده ، تعبير عن خبرة شعورية . هذا صحيح ، ولكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتشتق منها لا تكفي . في الشعر الجديد مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها ، في أي اتجاه كانت هذه المشاعر . فالقيم الاجتماعية التي يحاول مجتمعنا تبنيها هي خلاصة تجارب الإنسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السواء . وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعة القديمة يعزله عن حاجات عصره .

خامسا : يحاول الشاعر الجديد استيعاب التاريخ كله من منظور عصره . وفكرة الانسنان كما نعرف فكرة متقلبة ، وهي من أجل ذلك فكرة حية ، فهي تتنقل وتشكل في كل عصر اشكالا

مختلفة • وميزة الجديد دائما في هذا الصدد انه يستطيع الاستفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المعايير الجديدة •

وهذا يسأنا الى حقيقة أن الشاعر الجديد لا يرتبط بالتاريخ ارتباطا طويلا فحسب ، وإنما هو يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا • فقد حقق الترابط بين اطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم • وصارت كل قضية انسانية يعيشها الانسان في أي مكان على وجه الأرض هي قضية الانسان - كل انسان - حيثما كان • ولا يكفي مرة أخرى أن انفعّل بالأحداث تجري في جزر • هايتي مثلا وأعبر عن هذا الانفصال ، وإنما الشاعر الجديد هو الذي تترابط في نفسه أحداث عصره ، سواء في بيئته المحلية المحدودة أو في البيئة العالمية ، فتعكس الأحداث بعضها على بعض مشكلة في نفسه دراما الانسان المعاصر • وهذا بدوره معلم من معالم حياتنا المعاصرة ، فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان عن قضايانا كل انسان •

سادسا : عصرنا عصر تسوده الخبرة الفنية ، الأمر الذي لم يتحقق على هذا النحو في أي عصر مضى • وليس طبيعيا أن ننشأ في مثل هذا العصر جديدة بخبرات فنية قديمة ، فالخبرة تفرض إطارها وتختارها • ومن هنا تسقط دعوى أن خبرتنا الفنية القديمة في ميدان الشعر تكفي مضامين حياتنا الجديدة • وكذلك يسقط القول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة ولا يمحز عن تحملها • فالحياتة قد تغيرت في مضمونها وإطارها وهي تنبئ في كل مكان مع الزمن ، فكان لابد أن يتغير معها إطار التعبير • وفلسفة الشعر الجديدة قائمة على حقيقة جوهرية ، هي أننا لا ننشد المضمون على القالب أو في الإطار ، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وينفسه الإطار المناسب •

ثم تأتي القضايا الخاصة بالشكل •

ونفس تلك المبادئ تنطبق على الإطار الجديد للنقصيدة العربية • فالدكتور زكي نجيب يفهم التغيير الذي حدث في النقصيدة - أعني في إطارها - على أنه نوع من الترخص في القيم الفنية الشكلية يقول : « فالجديد يتميز بتخفيفه من الالتزام الشكلي » والحقيقة أنه لم تكن في نية واحد من

أولئك الشعراء الذين بدأوا هذه الحركة أن يتخفوا من أعباء الشكل القديم لأنهم :

أولا : كانوا ينظمون الشعر من قبل في ذلك الإطار القديم سنوات ، ولم تكن تنقصهم آنذاك تلك الحرفية التي تكتسب بالممارسة والدراسة ، والمتعلقة في الإطار القديم للنقصيدة • وإنما هم كانوا يكدون أنفسهم في استعلاء إطار آخر يستمد من عسائم تجاربهم ويستفيد من تجارب الآخرين • ومن ثم بحثوا عن الإطار « الآخر » ولم يتخفوا كما يظن من أعباء الإطار « الأول » الهينة • ولو أن محاولتهم اقتصرحت حقا على مجرد التخفف من أعباء الأطوار القديم مع الإبقاء على جوهره لكانت محاولتهم مبررا ولما أخرجت شيئا جديدا بحق •

ثانيا : سبقتهم محاولات كثيرة للتخفف من تلك الأعباء المزعومة في الأطوار القديم لم تؤد الى التغيير الجوهرى المنشود • ذلك أن تلك المحاولات لم تكن بعد قد اهتدت في ضوء من فلسفة جمالية واضحة وشاملة الى الأطوار البديل • ولذلك ظلت محاولات تجديد الأطوار التي حدثت في الماضي البعيد والماضي القريب مشدودة الى ذلك الأطوار القديم نفسه ، تخفف من وقع الفاقية فيه ، ومن رتابة الأبيات والموسيقى ولكنها لم تخلص من ذلك محتفظة بجوهره •

ثالثا : لم يكن الإطار الجديد للنقصيدة مجرد محاولة لتخفف من الأطوار القديم فماذا يكون ؟

وأبادر فأقول ان هذا الأطوار الجديد أصعب مراسا من القديم • ولست ألقى هنا كلاما نظريا ولكنني أقرر ذلك عن تجربة • فالشاعر المجدد لا يجري فيه على نسق ثابت يستطيع بالدربة والمران أن يحذقه ، وإنما هو يتبع نسقا فريدا في كل قصيدة • وليس التزامه من الوزن العروضي بالتفعيلة هو ذلك النسق كما قد يتصور البعض ، فالتفعيلة مسلبة تفرضها طبيعة الموسيقى في لغتنا وليس لأحد أن يدعى فيها لنفسه فضلا وإنما يتحمل النسق الجديد في طريقة تنظيم هذه التفعيلات •

كان الشاعر القديم يتبع عددا ثابتا من التفعيلات في البيت ، تكرر بعددها ونسقها في كل شطر من أبيات النقصيدة ، ومن ثم لم يكن ليضل طريقه ويفقد موسيقاه ، لأن تلك الموسيقى كانت تضمينها الصورة العروضية الثابتة للبيت وللنقصيدة • أما الأطوار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقى ثابت ، وإنما على الشاعر أن يشكل القالب الموسيقي في كل

وان يكن الشعر الجديد قد استغنى عن كثير من الاشكال الوزنية المعروفة بالبحر فان ذلك لم يحدث نتيجة لموقف عدائي من تلك البحور ، بل لان الشاعر الجديد قد صار يستطيع - ان لم يكن ملزما - ان يصنع من الوحدة الوزنية البسيطة « التفعيلة » اشكالا لا حصر لها من الاوزان حتى لتكاد كل قصيدة تستقل من خلال ذلك بشكل موسيقى خاص بها ، بل ان كل دفعة منها لتأخذ الشكل الموسيقي الذي يتناسب مع ما فيها من حركة نفسية او انفعال .

قد تشترك عشرات من الفوائد في اتخاذها الوحدة الموسيقية « فعولن » مثلا اساسا للتلويح الموسيقي ، وتشكيل الاطار الموسيقي الصام للقصيدة ، ولكن هذا لا يعنى ان الشاعر او الشعراء يستخدمون تلك الوحدة الموسيقية للتعبير عن لون واحد من الانفعال او عن مجموعة محدودة ذات طابع واحد من الانفعالات كما هو المزعوم للأوزان العروضية الكاملة ، وانما تصلح تلك الوحدة الموسيقية اساسا لتشكيل ما لا حصر له من الصور الموسيقية التي تتناسب مع شتى ألوان الانفعال وان كانت متناقضة . ذلك ان « فعولن » وحدها لا تحمل في ذاتها « تماما كالبحر الكامل » اى قيمة شعورية ، وارتباط الشعر الجديد بها انما تفرسه طبيعة لغتنا كما قلت ولايسهل اى تغييرها وعندئذ يتحدد مجال البحث عن القيمة الجالية للموسيقى الشعر الجديد لا في الوحدة الموسيقية المستخدمة وانما في طريقة تنسيق تلك الوحدات . ومن ذا الذى يتحكم في تنسيق تلك الوحدات ؟ لا احد سوى الشاعر نفسه ، فهو صاحب الامر كله ، وهو وحده المسئول عن قيمة عمله الفنى موضوعا وشكلا .

يقول الدكتور زكى نجيب : « ان تنوع الاوزان انما جاء ليقابل تنوعا في الحالات النفسية ، ولو كان الشاعر دائما على حالة نفسية واحدة لما تعددت الانغام والاوزان التى يربدها الشاعر . فافرض ان عدد حالات النفسية هو عشرون ، أعددت لكل حالة منها وزنا يناسبها ، ا تكون انت مجددا اذا قلت لى : لا بل ان عندى حالة واحدة فقط هى التى تعاودنى ، ولذلك ساكتفى من ابهرك هذه العشرين ببخس واحد ؟ » .

واظنه قد صار واضحا للكاتب الفاضل ان الشعر الجديد يأخذ بالجزء الاول من كلامه ، مع تحفظ ازاء كلمة « جاه » ، الا اذا كان المقصود

سطر وفى القصيدة كلها التشكيل الذى تقتضيه الدفعة الشعرية فى مجملها والذبذبات الخفيفة او القوية التى تتمثل فى تلك الدفعة . عليه دائما ان يتحدد المدى ويعرف الابعاد . وهو بذلك لا يفسر نفسه على مدى وابعاد موسيقية مرصودة من قبل ، يذهب التزامها بالنمسة الحقيقية النابضة من المشاعر . فكل حركة شعورية وكل اتصال له مقدار معين من الاعتماد يختلف من حالة الى اخرى . ومن ثم ينبغى ان تكون الابعاد الموسيقية للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بمدىها وبابعادها . من اجل هذا كله بقيت التفعيلة الواحدة لانها اصغر وحدة موسيقية متكاملة تعرفها لغتنا ، واستغنى عن الصور المنسقة منها فى اشكال ثابتة الابعاد نسميها الاوزان . ذلك ان موسيقى الشعر الجديد تنبع من الداخل ولا تفرس من الخارج . انها تستمد من الحالة لى تكون صورة لها ، ولا تفرس على الحالة فتقتلها او تطفئ عليها . ومن هنا كانت موسيقى الشعر القديم صاخبة تلعب بالاذنان : اما الموسيقى الجديدة فتتجاوز الاذنان الى النفوس . وكان الشعر القديم من حيث اطاره على اقل تقدير شعر الفاء ومحافل وخطابة ، فهذه المجالات تحتاج دائما الى التردد والتأكيد . ام الشعر الجديد ف شعر قراءة ونفاذة . وبالغا ما بلغ عدد الاوزان الشعرية المعروفة ومشتقاتها فانها لن تكون بصورتها ونسبها الثابت كالفية ل اخراج ألوان الانفعالات الانسانية بدرجاتها المختلفة . والفكرة القديمة التى يبدو ان « الدكتور زكى نجيب » يأسس بها ، فكرة ان كل وزن من الاوزان المعروفة بصورها الثابتة انما يقابل حالة من حالات النفس - هذه الفكرة غير مسلمة . فالوزن العروضي (فعولن فعولن فعولن) لا يحمل فى ذاته ، ولا يمكن ان يحمل ، اى دلالة على الحالة الشعورية . وربما استطاع الشعاعر ان يصنع فيه شعرا يصور حالة معينة واستطاع آخر - او هو نفسه - ان يصنع فيه شعرا يصور حالة اخرى مغايرة او متناقضة . هذه هى طبيعة الوزن الشعري ، فهى بمثابة ادراج المكتب الفارغة ، اذ تقبل كل ما تلقى به فيها من اشياء ، ويظل الدرج نفسه شيئا وما يتضمنه شيئا آخر .

الشعر الجديد محاولة للمحافظة على جوهر موسيقى اللغة مع ربط تلك الموسيقى بشتى الانفعالات الانسانية على اختلاف انواعها وكمياتها ودرجاتها .

بها ان الشاعر نفسه هو الفنى « يعجز » بالأوزان .
 اما الجزء الأخير من كلامه فله طبيعة « جدلية » ، فيه منطق ولكنه لا يكشف عن حقيقة « فالشعراء الجدد لا يقولون ان لديهم حالة نفسية واحدة ، وهم لا يستخدمون لذلك بحرا واحدا » انهم يستخدمون وحدات موسيقية مشتقة من البحور القديمة وبمشتركة فى أكثرها مثل : قعوان، قعلن (أو قاعلن)، داعلائن ، مستعلن ، مفاعيل ، متفاعلن- يستخدمونها أساسا لتشكيل ما لا يحصى من الصور الموسيقية التى تدفق « ولا أقول تقابل » والحالات النفسية المختلفة .
 وهم الذين يشكلون تلك الصور الموسيقية ، ولا يأخذونها جاهرة سبق أعدادها .

بقيت قضية القافية . والقافية جزء من الشكل الموسيقى لا ينفصل عنه . يعترف بهذا الشعراء المجددون قبل التقليديين . لكن القافية لديهم لها فلسفتها الجمالية الخاصة . وقد عرف الكاتب القافية فى الشعر تعريفا لا ينقصه الشعراء المجددون بل يأخذون به ويزيدون عليه . يقول الكاتب : « لست أدري ماذا يكون الشكل ان لم يكن ترسيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغما ، فإذا احتاج هذا النغم الى رابطة تربطه فى أجزاء القصيدة لجأت الى القافية واخترت لهذه القافية نفسها ترسيما يحقق لى ما أردته منها ، وهو ربط الوحدة النغمية فى القصيدة » .

هذا التصوير للدور الفنى الذى تلعبه القافية بديع ، يقر الكاتب عليه فيما أرجو كل الشعراء الجدد . لكن ترى اكان الكاتب يعنى بذلك القافية فى صورتها القديمة ؟ هو ذاك بغير شك ، لانه يعتقد ان الشعر الجديد قد ذهب الى حد الاستغناء عن تلك القافية . وأنا ادعى ان الشعر الجديد لم يهمل القافية اذا كنا نقصد الدور الفنى الذى تلعبه فى موسيقى القصيدة ، فالقافية قائمة فى الشعر الجديد وان اخذت شكلا آخر هو فى الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة . ولست أدري أوضح لمن يتحدثون عن القافية القديمة ان القافية شيء وخروف الروى شيء آخر ؟ ان كل من يقرأ فى كتب العروض يعرف ان القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة ، أى انها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات ، وانها لذلك لها طابع التجريد الذى للأوزان . اما الروى فلا بد أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الاطار الموسيقى الا من حيث صفاته الصسوتية وما له من جرس . فإذا افصح هذا تبين لنا ان كل ما يعنينا من القافية

هو التنسيق الموسيقى لآخر السطر الشعرى بما يتمشى وموسيقى السطر ذاته ؟ وهذا ما هو قائم فى الشعر الجديد . اما حرف الروى الذى يتكرر فى نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث انه يفرض نفسه على القافية من جهة ، وعامل امثال لتكراره المستمر - سواء اكانت هناك حاجة موسيقية له أو لم تكن - فى سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى . ومن هنا كان الفاصل بمقدرة الشاعر حصيلته اللغوية . وقد حددنا الشاعر القديم كيف انه يبيت الليالى يقتنص القوافى . وهو اشكال عانى منه القدامى أنفسهم ، من صدر منهم عن طبع أو عن صنعة . ولو أنهم اكتفوا بالقافية دون الروى لما الزموا انفسهم بمعان ساقطتها اليهم القوافى فحولتهم عما كانوا يريدون الافضاء به من ذوات انفسهم .

القافية القديمة اذن قد تسهل من أمرها الحصيلة اللغوية ، ولكنها بعد هذا تشل حركة التمرج والتلوين الموسيقى فى القصيدة شلا . أما القافية الجديدة فقد حاولت أن تشارك بين دور القافية ودور حرف الروى ، أو بمبرارة أخرى حاولت ان تجعل حرف الروى صوتا متنقلا ، قد يخطو من سطر الى آخر وقد يتفق ، وفقا لما يحتاجه الاطار الموسيقى العام للسطر وللأسطر . وبذلك صارت القافية هى انسب كلمة ينتهى بها السطر الشعرى منه بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها الى السطر التالى . القافية الجديدة اذن كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة فى آن واحد ، فى حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتضيق حتى عندما لا يقف عندها القارئ . وإذا كنا منذ زمن قد رفضنا فكرة وحدة البيت قطبى ان نرفض الآن وحدة الروى ، وأن نشكل القافية على النحو الذى بينته ، فنضمن بذلك مرونة الأداء ، وارتباط أبيات القصيدة موسيقيا ارتباطا عضويا كلنا قد صرنا الآن نذكره . ولعل من هذا يتضح لنا كيف ان القافية بمعومها الجديد أصعب مراسا من القديمة ، فهي لا تعتمد على الحصيلة اللغوية بل على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر ، فضلا على الحصيلة اللغوية ، فهنا دائما كلمة واحدة هى أصح كلمة يمكن أن ينتهى بها السطر الشعرى ، على الشاعر ان يبحث عنها فى كل معردات اللغة ، وليس فى هذه الكلمة من العناصر الخلاصة - كحرف الروى - ما يهدهه للعثور عليها ، وانما هناك فحصب السياق الموسيقى .

الأديب اليوغسلافي
الفائز بجائزة نوبل:

إيفو أندريتش
والواقعية الإنسانية

بقلم: مرسى سعد الدين

« ان الشعب لا يتذكر ولا يروى الا
ما يستطيع ان يفهمه وان يحيله الى
أسطورة »

هكذا كتب « إيفو أندريتش » في إقصيته الطويلة
« جسر على نهر الدرينا » التي تعكس آراءه وفلسفته
ومبادئ هذا الكاتب اليوغسلافي الذي منحه لجنة
« نوبل » للسلام جائزة الأدب لهذا العام - الحياة لدى
« أندريتش » هي ما يتراكم طوال الأجيال فوق
الأساطير والخرافات الشعبية التي يختلط فيها
الخيال بالواقع « وتختلط فيها الحقيقة بالحلم
اختلاطا عجباً وثيقاً . لقد عرف الشعب هذه
الحكايات والأساطير معرفة على غير شعور ولا
تستطيع أن تحدد لها تاريخاً ، كأنما حملوها معهم
الى هذا العالم يوم ولدوا ، انهم يعرفونها معرفتهم
لمساواتهم ، لا يتذكرون ممن تعلموها ولا ممن سمعوها
لأول مرة » .

ان أعمال « أندريتش » الأدبية تعد في الواقع
ملحمة طويلة « لذاته » ، بدأت من كتابه الأول « اكس
بونتو » الذي نشره عام ١٩١٨ واكتملت في كتاب
« فناء الجحيم » . كتب أندريتش « اكس بونتو » وهو
في سجنه حيث ألق به السلطات التمسوية عام
١٩١٤ لانتمائه الى منظمات الشباب القومية الثورية،
ومصدرها « القلق » الذي يعد انعكاسا لقلق جييل



« الجسر » أكثرها استعمالاً . فقد استعمل اندريتش الجسر في أكثر من قصة ، ولكن « جسر نهر الدريشا » هو الرمز المختار للثبات ، ذلك الجسر الذي بنى من الحصى والنود . ويقول « اندريتش » في الفصل الأول من هذه القصة :

« ما من بناء إلا وله غرض . ما من بناء منفصل من البينة التي تبني فيها ، أو منفصل من حاجاتها ورفاتها وأقاربها ، ما من خط من الخطوط ولا شكل من الأشكال إلا وله في العبارة هدف ، ولكن أهل كل بناء عظيم وعظيم ، وحياة كل بناء عظيم وعظيم وعظيم ، وعلاقة كل بناء من هذا النوع بالناس الذين شيد بينهم . كل ذلك يعمل في كثير من الأحيان مأسى وقمصا مقدر غريبة . ونية شيء محقق على كل حال ، هو أن بين هذا الجسر وبين حياة أهل هذه المدينة وابطلة صبيحة ، أمرها فزون . أن مصر الجسر ومصر المدينة قد بلغا من التداخل لدرجة أن المرء لا يستطيع أن يتخيلهما أو أن يصفهما متما منفصلين . لذلك فإن من يمكن قصة أصل هذا الجسر وحياهه ومصره لا بد أن يحكي في الوقت نفسه قصة حياة المدينة وسكانها من جبل الى جبل ، كما أن جميع الحكايات التي يمكن أن نرويها من هذه المدينة يربطها خيط الجسر المحرق ذي القنطرة الاحدى عشرة التي توصلته كأنها تاج . »

الجسر في هذه القصة هو الشخصية الرئيسية ، وهو يحكي تاريخ البلاد من القرن السادس عشر حتى سنة ١٩١٤ عند قيام الحرب العالمية الأولى . أنه مزيج من التاريخ والمأساة ، من الأساطير والقصة وقد تمثلت في أشكال من التطرف النفسي والواقع الملموس . وأشغلت اندريتش أن يجد تعبيراً عن الجانب الواحد في أشكال من الواقع الملموس وعلى الرغم من الرمزية الحليفة لقصة فإن الواقعية من المسيطر عليها .

وفكرة « الديومة » هذه تتصل عند « اندريتش » بفكرة الصمت ، الصمت هو القانون الأساسي لهذه الأشكال الواقعية ، الصمت « الذي يشبه كلمات بلا صوت والواقعية التي هي شعر الحقائق ، الشعر الذي حرق نفسه من الحاجة الى البحث عن مثال أعلى » .

الصمت هو أساس الديومة هو علاج القوضى ولذلك كان « اندريتش » يجد في الحجارة رموزاً للبقاء ، وفي الجسر رمزا للاستمرار . ففي عام ١٩٢٦ حين طفت على العالم قوى الشر ، وحين أظلمت الآمال الوردية وسقط على العالم ستار من الظلام والخوف ، في ذلك الوقت ظهر جسر أبيض اللون ، جسر وحيد منفصل ، مثل فكرة غريبة فقدت طريقها .

« هكذا ولد الجسر » وهكذا نبت المدينة من حوله ، وبعد ذلك خلال ثلاثة قرون ظلت متزلة في تطور المدينة وظل متناهد في حياة السكان إلى النهر الذي وصفناه في أيجار . والما كان مساء وجوه وجوده في بقائه ودوامه أن صبح التعبير أن غطه

بأكمله ، « جبل ضائع بعد جبل آخر ضائع » ، لقد تركت الحرب العالمية الأولى آثارها في النفوس ، واعتبرها الجميع معركة مفقودة ، هزمت فيها الإنسانية في كل مكان . كانت الحرب هي الضربة الأولى التي تلقاها « اندريتش » ، الطفل الذي يحمل فوق ظهره سلبا ، هو الحرب والسجن والاعتقال . كانت أقوى ضربة تلقاها هي التي أعطت المسدول الحزين الذي قدمه « اندريتش » للصائم ، والذي رسم أمامه صورة المستقبل . السحر ، الحرب والوحدة والصمت المشحون بالآلام ، هي التي أعطت كتابات « اندريتش » ذلك الطابع المتسائل في مسائل الدين والفلسفات الإنسانية .

ولد « اندريتش » في أسرة كاثوليكية ، كان طفلاً رقيقاً ضعيفاً يعيل إلى الحسزن ، وأحس مبكراً بالمسؤولية التي غالباً ما يحس بها الشعراء والأفذاذ من الرجال . قضى طفولة مغمورة في كتف جو ديني متمزج ، أو كما يقول :

« لم يكن قد أتممت الرابعة من عمري حينما طمعت أن أقدمها شاباً كالأموات يترك أطار صوره ويجيش لبسلى صلبه الذي ناه بهله . »

وكان الجو الديني هو الذي دفع به إلى الثورة ضد الدين ، وكتب يصور القلق :

« كنت غيباً وعتيذاً ، فقامت ذلك الفريق ، وقامت ندائك ، وعندما لم أشاهدك فوقى اعتقدت أنك لست موجوداً ، أنامى قدوهيتى لك في ساعة من ساعات محنتها ، في إحدى تلك الساعات حين لا يأتى الفرج من أى مكان وحين توعد جميع الأبواب إلا بابك . . من الذى شاهد أطفالاً صفاراً يخرجون إلى العالم هكذا ، وقد حملوا صليب الفقر والحاجة . ولكنك أرسلتني هكذا ، بوجه أب لا يتسمم إلا نادراً ، وأرمتني الطريق . »

كان « اندريتش » طفلاً ضعيفاً ، وكبر بهذا الضعف ، ولكنه كان يعتقد ويؤمن بالقوة ، قوة أولئك الذين يستطيعون القيام بالثورات :

« ليس هؤلاء الذين يستمدون للثورة . لست واحدا منهم ، ولكن لبهم الله القوة والحياة »

كان « اندريتش » يعرف أنه لن يستطيع أن يشارك في الجهاد الطولى ، ولكنه كان يريد أن يتجج ، كان يعرف أن الحياة مجموعة من المفارقات ولكنه كان يعرف أيضاً أنه لابد من أن نعيشها بكرامة .

وفلسفة « اندريتش » في جميع كتاباته هي « الديومة » ، وقد عبر عنها في رموز كثيرة يصعد

المعنى في صورة المدينة لم يتبدل ، كما لم يتبدل وجوه الجبال على صفحة السماء من حوله . القمر يكرر ويصغر قوته ، والأجبال تولد وتموت حوله ، وهو باق لا يتبدل كالإله الذي تجري تحت قضايره ، ولئن حرم من أيضا فإن الشيفوخة كانت لذلك الإله على مقياس زمني ليس أكبر من عمر الإنسان وحسب ، بل أكبر من عمر أجبال كثيرة . بحيث لا تستطيع العين أن تميز تقدمه في السن . ورغم أن مصر الجسر إلى ناء فقد كانت حياته تبدو خالية ، لأن مهابته لا يمكن التنبؤ بها .

ان قصص «أندريتش» مزيج من الأسطورة والتاريخ ، فالشعب الذي يكتب عنه يخلق الحكايات بسهولة وينشرها بسرعة ، ولكن الواقع عنده يختلط بالحكايات اختلاطا عجيبا ويستبشك بها اشتباكا لا انفصام له . الشعب يعرف مثلا جميع الأقاليم والاساطير التي تربط بمولد «جسر درينا» وبناؤه ، تلك الأقاليم التي يختلط فيها الخيال بالواقع وتختلط فيها الحقيقة بالحلم اختلافا عجيبا وثيقا .

لقد حاول أندريتش أن يصل إلى سر «الزلة الأولى» ، والخير والشر ، حاول ذلك مسر خلال الأطلال والخرائب والأحجار المترامصة من جراء الفارتات والقتال . حاول أن يصل إلى أصل الحياة وأصل الفنان . البناء والفن صنوان ، ومن ثم كان البناء هو الفنان ، البناء الذي أقام «إجنوب» والذي استطاع أن يحقق شيئا على الرغم من أن وجوده في هذه الحياة ليس إلا وجودا انتقاليا . والباقي والدائم والخالد هو العمل ، العمل الذي يمثل «جسر نهر درينا» .

« هكذا كانت الأجيال تعاقب قرب الجسر ، فتمحو منه محو الغبار كل الآثار التي تركتها له نزوات عابرة ، أو حاجات طارئة من نزوات البشر وحاجاتهم . ويبقى الجسر بعد ذلك على حاله لا يتبدل ولا يمكن أن يتبدل : كانت الفيشانات الكبرى الكثيرة تدور على المدة شعاع نقيلا ، ولكنها لم تستطع أن تنال من الجسر وتعرض الجسر لهجمات أخرى غير هجمات الطوفان مرددا إلى تطور الأحداث ومجري المارد بين البشر ، ولكن هذه الهجمات لم تستطع أن تصيب الجسر بأذى ولا أن تحدث فيه تبديلا باتيا . ضاهيا في ذلك شأن السيول المدمرة . »

كان «أندريتش» يعتقد في العمل ، العمل دائم ومستمر ، شأب إلى الأبد ، مثله مثل الجسر نفسه الذي ظل « منتصبا كما كان دائما ، شأبا خالد الشباب ، شأبا كشياب عمل من الأعمال الكثيرة التي يحققها الإنسان بعد أن يحسن تصورهما فيحسن تنفيذها ، الأعمال لا تعرف ما هي الشيخوخة ، ولا تعرف ما هو التغير ولا تشارك - أو هذا ما توهم به على الأقل - في مصير الأشياء العارضة في هذه الحياة الدنيا » .

ويعبر «أندريتش» عن هذه الفكرة في قطعة شعرية قصيرة يقول فيها :

« آه ، كم أعرف الأرض وهباتها

أني أبحث عن حلم ، عالم عميق غير معروف

والآن انظروا ، لقد حلمت . وأنا طفل

يقبر أعيش في بوسنا

حلمت بشعلة زرقاء تطل فوق رأسى

أنا : آه انظروا أنها موجودة :

أنا المعنى والنور ، التعمير لا الخوف

الجمال المعنوي . العمل الذي حلمنا به

الذي لا يستطيع إنسان أن يخبر به إنسانا آخر »

وعاد «أندريتش» إلى الديسن ، وإلى الله الذي

هجره من قبل ، وسار في طريق الأساطير المسيحية ،

ولكنها عودة بشروط بينه وبين الإله ، تحدث إلى

ربه قائلا :

« لا ندرينا بقسوة يارب ولا نضع على أكتافنا أحمالا فوق عاتقنا ، خوفا من أن يظلم نورك وسيطر علينا الشر ، ولكنك » لقد قرب الإله وسيطر الشر » .

وخلت الحرب على العالم وقتعت رؤيا «أندريتش»

وأعكست عليها روح التشاؤم . أنه يمثل ذلك

الجيل الذي عاش في أحضان الحرب والدمار ، ففقد

نعمته في المدين

« جيل سيحلم بعد الحرب ، جيل بحث عن ربه فوجد بضمهم ما أطلقوا عليه اسم « النجاة الاجتماعية » بينما لم يجد الباقون شيئ . وجدوا الحاجة الاجتماعية فملأوها شوقا ظهر لهم من اسرق يصعد منا ثورة روسيا ، أما البعض الآخر فقد ظلوا يحلقون بلا نتيجة نحو العرش العالي . لقد فقدوا عقيدتهم ، ومع فقدانها ، فقدوا الحب .. كان الله هو الخلاص والشفعة ، الرحمة والشر . لقد انتهى الخلاص وزالت الرحمة ولم يبق منه إلا الشدة والشر » .

وكانت تلك ذروة التشاؤم الذي وصل إليه

«أندريتش» ، ومنتهى الرعب الذي أصابه ، ولكن

في هذه الفترات الصعبة « يشرق » الرب فجأة من كل

شيء مخلوق ومن كل حياة تتحرك كالضوء ، فهو

مازال قلب كل ذرة حية .

كان الحب لدى «أندريتش» مرتبطا بالمرأة والمرأة

في قصصه هي السر العميق ، هي إحدى أدوات

المصير ، ولكنها ليست إلا جسدا يسد في صور

مختلفة صامتة ولكنها متحدة ، وفي « جسر على نهر

الدرينا » يصف « فاطمة » إحدى بطلات القصة فيقول :

« أنها تحمل في حسمها كل ثورة عارلة مدرة فامة ، أنها تحس

نكل حرم من أجزاء جسمها على حدة ، كأنه ينزع حاس من

يبايع القوة والفرح ، سافها ، خصرها ، ذراعها ، عنفها ،
ومسرها خاصة وأن تدبها النخس القليل كانا يلعبان
براسيهما مصراع النافذة الخشبي ، ومن هناك كانت تفسر الراية
كلها بكل ما عليها : البيت والمباني والحقول ، تنفس تحتها
نفسا حاراً عميقاً مطرداً وتمازج وتبهج في السماء الثلاثية
والعشاء المظلم .

ووسط هذا الخضم يبقى الجسر ، وتلدور الحياة
دورها المنتهية بمصائبها وافراحها : لكن المصائب
لا تدوم الى الأبد « وكذلك الافراح » وإنما تنقضي أو
تتبدل صورها على الأقل ، وتغيب في ظلام النسيان ،
وتتجدد الحياة على الكايبا دائماً رغم كل شيء ،
والجسر لا تغيره السنون ولا القرون ، ولا ما يطرأ
على علاقات الناس من تبدلات ، فذلك كله يمر من
فوقه كما تمر الأمواه الصاخبة من تحت قناطره
المساء الرائعة .

كانت آفة جيل «أندريتش» اللامبالاة وعدم الرغبة
في اتخاذ موقف محدد وينعكس ذلك في كل قصصه
فنراه يقول لصديق له في إحدى القصص القصيرة :

« أنك لا تكثر بشيء البتة ، أنت في حقيقة الأمر لا تحب ولا
تكره ، لأن كلا من الحب والكراهية يوجب على المرء أن يخرج من
ذاته ، أن يضحى بذاته ، أن يتنى لنفسه ، إلى محاور بقاءه » أنا
ينسرح على غروره . وذلك مالا يستطيعه . وفي من يملكه يتكبر

أن تقف في سبيله . . أن شقاء الآخرين لا يؤثر فيك ، فكيف
بذلك . . . وحتى يؤسك أنت لا شأن له عندك إلا إذا كان يمسك
لغروك . . . لست حتى بالحسد ، لا لأك طيب ، بل لأنك تحاورت
في أمانتك كل حد ، أنت لا تلاحظ سعادة غرك ولا شقاه . . لا
شيء يمكن أن يزعجك ولا أن يهزك . . أنك لا تنزعج من شيء ،
لا لأنك شجاع ، بل لأن القرائن الطيبة قد تجيدت فيك . إلى
جانب غرورك لا وجود عندك لأروابط الدم ولا لمواظب المفترقة
ولا لله ولا للعالم ولا للأسرة ولا للرفاق أنك لا تقدم حتى لقاءك
الخافية . .

لقد بدأ «أندريتش» حياته بالتساؤل وبالبحث :

« ليس هناك تعبير لي ولا للجيل الذي أمتلي منه

حطوات لا يمكن مدها في شريط ضيق

ويوم يأتي بعد يوم آخر ، ويمون ملأ بالخوف

با جسيم أمتلي الذي يدفع إلى الجنون

نظم ، وأنه كل شيء . »

وقد أكلت آخر كتاباته أنه توصيل إلى هذا
التعبير ، إلى الحقيقة الكبرى ، إلى العالم العميق
غير المعروف الذي يكون القوة الأساسية في ذلك
البنيان الأسطوري - في حياة الإنسان . .

« أنه ذاك الجسر الأسس العميل الواسع ، أنه شاب غير فاس
بشعر ، يرى وجسي ، أمدى من أي شيء يستطيع المرء أن يقدمه
أو سجل أرواحه أن استطاعهم تشبيده . . أنه صحر الميم »
دوق الحظم الذي تركه الأجيال خلفه . .



مصر القديمة مثلا ، يقتصر على الفن المصري ، وفي عهد آشور كان مفهوم الفن يقتصر على الفن الآشوري ، وفي عهد الامبراطوريات الصينية القديمة كان هذا المفهوم يقتصر دون شك على الفن الصيني دون غيره ، فلما انتقلت الحضارة في العصور الحديثة الى اوربا ، اصبح مفهوم الفن يقتصر على الفن الاوربي ، بل على نوع معين منه ، ابتداءه عبقرية الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد ، ثم استأنفه الطليان ابام عصر النهضة ، وانتهى بظهور الحركة الرومانتيكية في النصف الاول من القرن التاسع عشر .. ومع ان فن عصر النهضة يختلف في الواقع اختلافا جوهريا عن الفن الاغريقي ، ومع ان فن عصر النهضة نفسه قد اختلف في نهايته اختلافا جوهريا عما كان في بدايته ، الا ان الوهم الشائع بين مؤرخي الفن كان يقوم حتى وقت قريب على تصور ان هذا التراث الفني قد نما في خط مستقيم او ما هو اشبه بالخط المستقيم . ولم يكن هذا المفهوم الضيق للفن ليشمل حتى الطرز الاخرى من الفن



بقلم : رمسيس يونان



مثال من الفن الاغريقي

ازمة النقد عندما - في ميدان الفنون التشكيلية - ترجع الى مشكلات عامة تتعلق بالتطور الثقافي العالمي ، كما ترجع الى مشكلات خاصة تتعلق بالتطور الثقافي في محيطنا المحلي . لذلك ينبغي ان نتناول هذا الموضوع من كلا الجانبين معا ، ولنبدأ بالجانب الاول :

تطور مفهوم الفن

فمن حيث المشكلات العامة ، نلاحظ ان مفهوم الفن قد تطور تطوراً سريعاً منذ ما يقرب من مائة عام ، ثم هو لا يتقطع عن التطور ، الى حد لم يعد في وسعنا معه ان نقنع بأي تعريف محدد شامل واحد لماهية الفن . والسبب الظاهر لهذا التطور هو نشأة الوعي - بين الفنانين والنقاد - بالتراث الفني العالمي ، ثم اتساع هذا الوعي على نحو لا يعرف له مثيل في اي عصر سابق . فقد كان مفهوم الفن ، في

الأوربي نفسه ، فضلا عن شتى التراثات الفنية العظيمة التي تشهد بعبقورية الإنسان في سائر القارات — لم يكن ليشمل الفن الأفريقي السابق لعصر « فيديايس » ، ولا الفن الأترونتيكي ، ولا الفن البيزنطي ، ولا الفن القوطي ، كما لم يكن ليشمل الفن المصري ، ولا الفن السومري ، ولا الفن الآشوري ، ولا الفن الهندي ، ولا الفن الصيني ، ولا الفن الفارسي ، ولا الفن الياباني ، ولا الفن المكسيكي ، ولا الفن الأفريقي في جملته وتفصيله .

وقد تغير هذا المفهوم للفن تغيرا جذريا خلال المائة سنة الأخيرة ، واتسع مدلوله ليشمل شتى التراثات الفنية العالمية على حد سواء ، ثم هو لا يتقطع عن الاتساع ليشمل الجديد في الفن منذ أواخر القرن التاسع عشر . وبذلك أصبحنا في حاجة إلى تعريف جديد للفن يتسع لاحتضان كل هذا التراث المختلف التليد منه والطريف .

وقد قامت بالفعل محاولات عدة — منذ بداية

هذا القرن — لصياغة تعريف من هذا القبيل . ولكن غاية ما يمكن قوله في شتى ما اقترح من تعاريف أن كلا منها يحتاج إلى شروح وتفسير ، ثم أن كل تفسير سيحتاج بدوره دون ريب إلى تفسير يفسره ، وهكذا دواليك .. أضف إلى ذلك أن قيمة كل طراز من طراز الفن ، بل كل أثر من آثاره ، إنما تكمن في صفاته الفريدة الخاصة ، أكثر مما تكمن في صفاته العامة التي قد يشترك فيها مع غيره من الطراز والآثار .. فلا غشرو أن نلاحظ الآن انصرافا — بين كبار النقاد العالمين — عن السعي إلى تعريف شامل للفن ، واهتماما متزايدا بالكشف عن القيم النوعية لكل طراز أو اتجاه ، بل لكل أثر فني ، قديما كان أو حديثا .

« تفتت الأساطير »

على أن هذا الومى الشامل بالتراث الفني العالمى ، ليس هو إلا السبب الظاهر — كما قلنا — لتطور



مثال من الفن الرومانتيكي — جيريكو « سوايس يكبحون فرسا »

ومع استقرار الأساطير القديمة ، استقرت الفنون وأصبحت لها تقاليد ثابتة لا تكاد تحيد عنها . وهكذا نشأت ثم رسخت السمات الخاصة التي يتميز بها الفن الصيني أو الهندي أو المصري القديم مثلاً .

غير أن وجدان الإنسان لم يجمد - وما كان من شأنه أن يجمد - على حالة واحدة خلال العصور القديمة ، بل كان يتطور ، تارة في سر ورفق ، فيتبع ذلك أما أن يتطور الفن في سر ورفق كذلك فيلاحق هذا التطور ، وأما أن يتوقف بسبب تعجز تقاليده عن متابعة هذا التطور ، فيتحول إذ ذاك إلى صناعة أكاديمية ، كما حدث إلى حد ما للفن المصري بعد أن بلغ أوجه إبان الدولة القديمة ، وتارة في عنف وشدة ، وعندئذ يقتزن التطور صادة بشورة عارمة على التقاليد الفنية المتوارثة ، والعسودة إلى ينباع الفن الأولية ، من أجل استنباط رموز أخرى تعبر عن المعاني الوجدانية الجديدة ، كما حدث إلى حد ما كذلك للفن المصري في عهد «**أخناتون**» ، وبصورة أوضح لدى نشأة **الفن القبطي** .

أسطورة جديدة

والذي كان القرن الخامس قبل الميلاد يمثل عند الأفريق مرحلة الانتقال من العالم الأسطوري - أي عالم المعاني الكونية - إلى عالم الفكر المثالي ثم عالم الفكر المنطقي ، فالتناظر في العصر الذي يقابله في تاريخ الحضارة الحديثة ، أي **عصر النهضة الأوروبية** ، بداية تحلل الأساطير بمعناها الشامل الإصيل . غير أن هذا العصر قد تميز مع ذلك بظهور أسطورة جديدة - أسطورة دينوية على خلاف الأساطير الكونية القديمة - وهي أسطورة الكشف عن أسرار الطبيعة واقتحام مجاهل الأرض . ولقد كانت الأساطير القديمة تجعل من الإنسان صورة مصغرة من صورة العالم الأكبر ، وكانت آفاقها تمتد لتشمل الأرض وما فوقها وما تحتها في كل واحد ، أما الأسطورة الجديدة فقد سلطت أنوارها على صورة الإنسان ، ولصقت بسطح الأرض ، فلم تمتد بصرها إلا إلى حيث يمتد الأفق ، ولذلك أصبح ما يسمى بعلم المظنور - بالإضافة إلى علم التشريح - بمثابة مفتاح سحري في أيدي فناني ذلك العصر ، للتصوير عن بعض المعاني الوجدانية المتمثلة في هذه الأسطورة الدينوية البشرية الجديدة .

مفهوم الفن . ذلك أن هذا الوعي نفسه يرجع إلى أسباب عميقة أخرى تتصل بالتطور الحضاري والثقافي العام في العصر الحديث . ومع أن هذه الأسباب متعددة ومتشابكة ، لا تكاد نستطيع حصرها ولا فصلها بعضها عن البعض الآخر ، إلا أن أهمها في رأينا هو ما ندعوه بـ «**تفتت الأساطير**» .

والأسطورة في المذنيات القديمة تقابل إلى حد ما ما نسميه «**بالإيديولوجية**» في اصطلاحنا الحديث ، لولا أن هذه «**الإيديولوجية**» تتبع عادة من العقل ، وأن غلبتها المواقف ، ولا يتعدى مدلولها غالباً النطاق الاجتماعي أو السياسي ، على حين أن أسطورة تتبع من أعماق النفس ، ويغلبها الخيال ، فتشمل وجدان الإنسان بأكمله ، من حيث هو كائن يسعى على الأرض ، وسط طبيعة لا تنطق بلسانه ، ووسط قوى كونية هائلة لا سبيل لإدراك مغزاها إلا بوسائل الرمز والمجاز والكتابة . ولنتقل بعبارة أخرى أن الإيديولوجية - في صميمها - انصاع تتعلق بموقف قوم من البشر إزاء قوم أو أقوام أخسرين ، بينما تتعلق الأسطورة بعبارة الإنسان من حيث هو إنسان وموقفه من الوجود بأوسع معانيه .

وهذا الفارق جوهرى جداً بالأسطورة ، والشاهد على ذلك ما نراه بينا وأنتها من أخفاق جميع المحاولات التي قامت في العصر الحديث - سواء في الشرق أو الغرب - لتخلق أساليب أو مضامين فنية جديدة على أساس إيديولوجي ، وعدم إفلاحها إلا في إنتاج فن ليس فيه من الفن سوى المظهر ، وذلك على عكس ما نعلمه مما كان من أسرار الفن في عهد الحضارات القديمة ، حيث تولد هذا الفن من صلب الأساطير ، وترعرع في أحضانها .

ولربما كان من الأصح أن يقال أن الأساطير هي التي ترعرعت في أحضان الفن - وليس الفن في أحضان الأساطير - لدى نشأة الحضارات القديمة ، إذ أغلب الفن أن الفنانين - من شعراء ونحاتين ومصورين ومعماريين - هم الذين كانوا أصحاب الفضل الأكبر في توليد هذه الأساطير - بما قرضوه من شعر يروي قصة الوجود ، وما صاغوه من صور وتمائيل تحدد معالم الآلهة ، أي رموز هذا الوجود ، وما شيدوه من معابد وهيكل مقرا لهذه الرموز . فالأسطورة وجدان كوني متبلور ، ولكن هذا الوجدان لا يتبلور بطبيعته - وهذا سر من أسرار هذا الوجدان - إلا في صور من الشعر أو الفن .

بعض مظاهر الفن السابق ، دون أن يتمكن من الاحتفاظ بشيء من روحه أو قيمه الجوهرية .

ولهذا كان من الطبيعي كلما قامت حركة جديدة لتغذية الفن بدماء فتية ، إن يتمرّد أصحابها على هذه التعاليم الأكاديمية ، وإن يعلن الاستاندة الأكاديميون ، من ناحيتهم ، الحرب على هذه الحركة الجديدة . فإذا ما استقرت هذه الحركة وتوطدت نعوذها ، عمد الأكاديميون عندئذ الى تبنيها ، ولكن بعد أن تكون قد استنفدت بدورها مفزاها الوجداني ، فأضحت مجرد « وصفة » لصناعة اللوحات أو التماثيل . وهذا هو ما حدث مثلا **للحصرنة الرومانتيكية** في أواخر القرن التاسع عشر ، **والحركة التاترية** في بداية هذا القرن العشرين ، بل هذا هو ما حدث حتى فيما يتعلق بالحركات **التكيبية والتصيرية والتجريدية الهندسية** منذ عدة أعوام .

وقد انتشر هذا النوع من الأكاديميات - خلال القرنين الماضيين - انتشارا هائلا في أوروبا أولا ثم في سائر القارات ، فادى ذلك الى شيوع صنوف من الفن الأوربي المتدهور ، أو ما يحاكمه من الانتساج المحلي ، لم تلبث أن أصبحت في مفهوم عامة البشر مقاييسا لا ينبغي أن يكون عليه الفن الجميل ، الأمر الذي أدى بدوره الى طمس القيم الفنية القديمة من ناحية ، وهرقلة الحركات الفنية الجديدة من الناحية الأخرى .

على أن هذه الأكاديميات لم تستطع - لحسن الحظ - أن تستأثر بالفن أو تحتكر إنتاجه . فلم يزل الفنان الحديث يبحث وينقب - في أعماق نفسه وفي أعماق الطبيعة وفي أعماق الماضي القريب أو البعيد - عن صور من الخيال أو الوجود يعبر بها عن وجدانه الإنساني المعاصر ، بعد أن فقد مستنداته القديمة التي كان يستمدّها من عالم الأساطير .

الحركة الرومانتيكية

وكانت أولى الحركات الفنية الحديثة التي شن عليها الأكاديميون الحرب عشواء ، هي **الحركة الرومانتيكية** . ومع أن هذه الحركة قد اعتمدت على العاطفة أكثر مما اعتمدت على الوجدان ، إلا أنها لم

وكما امتدت الاسطورة القديمة في أبعاد المكان لتشمل الكون بأسره ، كذلك امتدت في أبعاد الزمان لتشمل الوجود والأزل والابد في كل واحد . أما الاسطورة الجديدة فقد حصرت رموزها - أو كادت - في الوجود المائل دون غيره ، فانعكس هذا المعنى الوجداني في فن ذلك العصر بتعبيره - لأول مرة على ما يبدو في تاريخ الفن - عن نور النهار . وقد بلغ هذا التقيد بالزمن اقصاه في **الفن التاتري** ، عندما انحصر هم الرسامين في التعبير عن ساعة واحدة من ساعات النهار .

ولما كانت الاسطورة الجديدة اسطورة دنوبية بشرية ، فقد كان من الطبيعي أن تفسح السبيل لأقبال الحواس على زينة الحياة . وهكذا تميز فن ذلك العصر ، والعصر الذي يليه على الأخص ، بنوع من الرونق والزخرف - أو الجمال بمعناه الشائع - لا تكاد نعرف له مثيلا في أي عصر سابق من العصور . . . ومنذ ذلك الحين اقترن مفهوم الفن بمعنى الزينة في معظم الأذهان .

غير أن هذه الاسطورة ، التي كانت بمثابة إطار عام لوجدان الإنسان في ذلك العصر ، لم تحل دون ظهور عدد من الفنانين الذين نستطيع أن نستخلص في أعمالهم لمحات وجدانية شخصية - ولكنها إنسانية - تتجاوز الى مدى بعيد حدود هذا الإطار . بل الواقع أن ظهور الفنان ذي الوجدان الشخصي المستقل ، الذي يتجاوز في عمقه وآفاقه نطاق الوجدان السائد في عصره ، كان أحد المفان الرئيسية التي كسبها الفن إبان عصر النهضة ، وهو في الوقت نفسه دليل واضح على تفتت الأساطير . وقد أصبح لهذه الظاهرة الجديدة تأثير جوهري حاسم في تطور الفن ومفهومه منذ ذلك الحين .

الفن الأكاديمي

ولا نريد الآن أن نفصل القول في تطورات الفن الأوربي خلال القرون الثلاثة الماضية . إلا أنه لا بد لنا من الإشارة الى أن تقاليد فن عصر النهضة لم تلبث أن تحولت الى « قواعد » تلقن في أكاديميات الفنون ، ولكن بعد أن فقدت هذه التقاليد دعائمها من المعاني الوجدانية التي كانت هي مبعث نشوئها ومبرر بقائها . وهكذا ظهر ما يسمى بالفن « الأكاديمي » - أي الفن الذي يسمى الى محاكاة



مثال من الفن المكسيكي القديم « شناع من الممر »

للقائمين الاوربيين ان يطلعوا على السوان اخرى من التراث الفنى تختلف اختلافاً اساسياً عما عهده من نرائهم المحلي : اطلعوا على **التراث الهندى ، وتراث الشرق الاقصى ، والتراث الفارسى ، والتراث المصرى**، واطلعوا بعد ذلك على **التراث الافريقى والتراث المكسيكى القديم** ، فكان ان اتسمت نظرتهم الى هذه الكشوفات الجديدة فى البداية بشئ من **الرومانتيكية** ، اذ ارتموا فى احضانها ارتماءً ، وكأنهم قد وجدوا فيها مفتاح الخلاص من المآزق التى انتهى اليها **الفن الاكاديمى** . على ان الثمرة الحقيقية لهذا التوسع الثقافى قد تمثلت - كما ذكرنا فى بداية هذا الحديث - فى نشأة الوعى بالتراث الفنى العالمى ، وذلك لأول مرة فى تاريخ الانسان ، ثم ما تبع هذا الوعى من تعدد مفاهيم الفن تعدداً لم تصغره اى حضارة سابقة .

وهكذا انطلق الفنان الحديث من أسر تقاليده المحلية . ومع هذا الانطلاق ، وذلك الوعى بالتراث الفنى العالمى ، وذلك التعدد الشديد فى مفاهيم الفن ، اشتد شعور الفنان بحريته - او بمسئوليته على

تكن فى مجموعها غير ثمرة من ثمرات تلك الظاهرة الجديدة التى اشرنا اليها آنفاً ، وهى ظهور الشخصية الفنية المستقلة فى عالم الفن الحديث .

كانت اسطورة عصر النهضة قد تفتتت ، بدورها ، بعد ان استنفدت معانيها الوجدانية . واذ ذاك لم يعد امام الفنان الاصيل الا ان يعتمد على رصيده الخاص من الخيال ، وعلى الالوان الاخاذة من قصص البطولة او المأساة ، لخلق تهاويل شبه اسطورية تموضه ولو بعض الشيء عن « **رموزه** » الاسطورية القديمة .

على ان هذه الحركة الرومانتيكية لم تدم طويلاً ، ذلك ان اذهان المثقفين الاوربيين كانت قد اخضعت تفتت حينذاك بمكتشفات العلم الحديث ومخترعاته العجيبة ، فباتوا يؤمنون بالعقل ايماناً اوشك ان يبلغ مبلغ ايمان الانسان القديم بالهته واربابه ، وخيل اليهم ان هذا العقل سوف يفنيهم يوماً - لا محالة - عما كانت تقوم به الاساطير فى سابق المصور من تفسير الغاز الوجود . وقد انمكنت هذه الفتنه بالعقل والعلم فى بعض صور الفن - فى **المدرسة الواقعية من ناحية ، ثم فى المدرسة التكعيبية والتجريدية الهندسية من ناحية اخرى** !

الا ان العلم ، بدلا من ان يرسم للكون صسورة شاملة متماسكة تنخرط فيها جزئيات الوجود المعلوم فتمطمئن اليها النفس وتستقر ، اذ به يتفرع ويتفرع ، واذ به يكشف لنا عن صور من الوجود المجهول لا تكاد تعد ولا تحصى ، واذ بكل صورة من هذه الصور تحيل بدورها الى صور اخرى ، واذ به آخر الامر يتحول فى كثير من الميادين الى معادلات جبرية على ابعاد ما يكون من الواقع الملموس او المحسوس . . ولا جدال فى ان كل ذلك كان من شأنه ان يشعل قوى الفكر والخيال ويرهف المشاعر ، ولكن لم يكن من شأنه ان يعمل على استتقرار الوجدان وتبلوره كما كان شأن الاساطير فى سالف العصور .

تعدد مفاهيم الفن

وفى هذه الإنشاء - اى فى الوقت الذى سلب فيه هذا الوجدان اساطيره واحلامه الرومانتيكية - فآخذ يشوف تبعاً لذلك الى بارقة نور جديد - أتيسح

أن لم تعد المدنية الحديثة — بعلمها وآلاتها وملفاتها وبطاناتها وبيروقراطيتها — وقفا على أوروبا ، أصبح هذا الوجدان قسمة مشتركة بين طليعة المثقفين في شتى الاقطار .

صعوبات النقد الحديث

ولكن كيف يمكن أن يقوم نقد فنى في مثل هذه الظروف التى تعددت فيها مفاهيم الفن ، بل أصبح فيها الفنان الاصيل في حل من أن يخلق بعمله مفهوما جديدا للفن يختلف حتى عن شتى هذه المفاهيم .

الواقع أن مهمة الناقد الحديث لم تعد بالامر الهين ، فقد يكون من اليسر أن نقاقل بين اثرين فنيين ، عندما يكون هذان الاثران تابعين لمدرسة واحدة من مدارس الفن ، أو خاضعين لتقاليد محلية معينة ، كان تفاضل مثل بين لوحين من الفن التاترى أو تماثيل من الفن الاغريقى أو صورتين من الفن المائرسى ، ولكن الامر ليشتد عسرا عندما يتعلق بالمعاشلة بين تماثيل فوطى وآخر هندي وثالث

الاصح — في تجربة اساليب جديدة من أجل التعبير عن وجدانه الانسانى المعاصر . وهذا الوجدان — كما يتجلى في شمر « رابو » أو « اليسوت » أو « مايكوفسكى » أو « سان جون برسى » ، أو في ادب « كافكا » أو « همنجواى » أو « باسترناك » أو في فن « كليه » أو « روه » أو « فان جوخ » أو « بيكاسو » مثلا — هو في جوهره وجدان هائم على وجهه ، لا ينقطع عن التثقيب والبحث عن قرارة نفسه . ولذلك نلاحظ أن الحساسية الحديثة تنجذب الى صمود الفن الخشن الذى تعبر عن وجدان لم يزل يواجه لفلس الوجود — كالفن الافريقى بوجه عام أو الفن الاركايبكى الاغريقى أو التمانيسل المصرية الاولى أو اللوحات الاخيرة من فن « تسيانو » أو « رامبرانت » أو « سيزان » مثلا — أكثر مما تنجذب الى صور الفن المصقولة الناعمة التى قد تعبر عن وجدان مطمئن مستسلم .

ومن الخطأ أن نتوهم أن هذا الوجدان المعاصر صفة خاصة من صفات الفنان الغربى ، فانه منذ

مثال من الفن الحديث — ناول كليه « الإناء السحري »



مكسيكي ورابع **ذنجي** ، او بين صورة من **الفن الياباني** وأخرى من **الفن التكميلي** وثالثة من **الفن التيميري** ورابعة من **الفن البيزنطي** . ثم اننا قد اقتصرنا في هذه الامثلة على نماذج من الفن اجمع النقاد من زمن طويل على قيمتها ، فما بالك بما يكون عليه الحال عندما يتعلق الامر بأسلوب في الفن مستحدث ، لم تستقر الآراء بعدد من حوله ، ولم يتوطد من قبل مركز صاحبه .

على اننا نلاحظ ان هذه الصعوبة في الحكم ليست في الواقع بالمشكلة الجديدة كل الجودة . ولندكر في هذا الصدد ما حدث للرسم الانجليزي « **هويسلي** » وما كان من تنديد الناقد الشهير « **جون رسكن** » بفنه ، حين اتهمه بأنه يقذف ببوتقة الوانه في وجه الجمهور ، ثم لنذكر ما كان من امر « **رامبرانت** » هذا الفنان الذي يعده الكثيرون الآن اعظم مصور ظهر في اوروبا منذ عصر النهضة ، فقد حظى « **رامبرانت** » بالجد والشهرة ايام شبابه عندما كان يسير في فنه على نهج التقاليد المهودة في عصره ، فلما تحول بعد ذلك الى أسلوب خاص جديد ، يعبر به عن نبضات وجدانه الروحاني المذهب ، انفص معظم النقاد والانصار من حوله ، فتمهين ايام بالخروج على اصول الفن الجميل ، ولم يمهض النقاد الى القيم الجديدة المتمثلة في فن « **رامبرانت** » ، وبعد وفاة هذا الفنان بنحو ثلاثة قرون .

ولقد تعلم الناقد الحديث هذا الدرس . ثم ان هذا الناقد يختلف عن اسلافه بما اتبح له الآن من وعى بالثرائث الفني العالمي ، خليف بأن يمصمه من النظرة الضيقة ، وأن يساعده على ادراك انواع شتى من القيم الفنية ، وعلى التمييز بين الثمن والثمين من انتاج الفنانين المعاصرين .

والناقد الحديث ، فضلا عن ذلك ، يشترك مع الفنان الحديث في وجدانه المعاصر . وهذا الوجدان - كما سبق ان قلنا - لا ينعكس في الفن وحسب ، وانما ينعكس ايضا في الادب والشعر ، بل وفي اهم التيارات الفلسفية الحديثة كذلك . والنقاد الحديثون على وعى بكل هذا التراث الثقافي ، فلا غرو ان رايانهم يتجاوبون في غير مشقة مع انتاج زملائهم من الفنانين .

ولكن ليس معنى ذلك ان الناقد الحديث معصوم من الخطأ . وانما معناه انه في هذا العصر الذي لم

يعد في وسع الفنان الاصيل فيه أن يستند الى قواعد فنية محفوظة ، اصبح السبيل الوحيد لتقدير فنان معين ، ان يجمع على قيمته عدد من النقاد الذين يبرهن ماشيهم على فطنتهم وسلامة احكامهم .

ولا بمعنا ذلك من الاشارة الى ان سوق المال التي اصبحت تسيطر الى حد كبير على تجارة الفن في معظم البلاد الغربية ، كثيرا ما تلجأ الى خلق قيم زائفة بقصد ترويج بضاعتها ، وذلك بواسطة طائفة من صفار النقاد والمصحفين الذين تستأجرهم للدعاية لفنان معين تحتكر انتاجه . وهكذا يشتهر بين عشية وضحاها فنانون ما كانوا ليسترمون الانظار لولا الطبول التي تدق من حولهم . ومع ان هذه الشهرة المزورة اشبه بفقايق ، لا تلبث ان تنتفخ حتى تنفث ، الا أن من شأنها دون ريب ان تعمل على تشويش الاذهان عند الكثيرين من هواة الفنون .

ولكن اذا كان هذا يحدث في العالم الرأسمالي ، فان ما يحدث في العالم الشيوعي - باستثناء بولندا ويوغوسلافيا - لا يقل عنه بحال وبالا على الفن وأهله . ذلك ان تسخير الفن والنقد الفني في هذه الاقطار لخدمة « **الايدولوجية** » ، قد ادى الى انتشار نوع من الفن ، يقوم على الهنات والدعاية والتلفيق والتضيق العاطفي ، ولا نعرف له نظيرا في ثقافتنا الا في اسوأ آثار الفن الاكاديمي الاوربي من مخلفات القرن التاسع عشر .

فالذا انتقلنا الآن الى محيطنا المحلي ، رايانا اننا نواجه في ميدان النقد الفني مشكلات من نوع آخر ترجع الى ظروف تطورتها الثقافة . ومن بين هذه المشكلات مشكلتان نعتقد انهما الاساس فيما نعاليه من تخلف في هذا الميدان : الاولى تتعلق بالمنهج الذي سارت عليه حركتنا الفنية الحديثة منذ البداية ، والثانية تتعلق بالانفصال المحفوظ بين حركتنا الادبية وهذه الحركة الفنية .

المفهوم الأكاديمي . فبينما كانت مؤلفيات الناقد الفرنسي الكبير « ا. فور » التي تناول فيها شئني الوان التراث الفني من وجهة نظر الثقافة العالمية الجديدة ، مع محاولة إبراز المعاني الوجدانية الكامنة وراء كل تراث .. بينما كانت مؤلفات هذا الناقد وأمثاله تعمل بقوة على بحث وعي فني جديد - يتسم بالشمول والعمق في آن واحد - بين المتقنين الأوروبيين ، كان تاريخ الفن الذي يدرس في معاهدنا يكاد يقتصر على الفن الإغريقي الكلاسيكي وفن عصر النهضة ، دون إشارة الى التراثات الفنية الأخرى ، ومنها الفن المصري ، الا في صورة عبارة مستهتره ، بل ليت الفن الإغريقي وفن عصر النهضة قد أحسن مع ذلك تدريسهما ، فالواقع أنه حتى هذين التراثين كانا لا يفهمان الا من حيث المظهر دون الجوهر ، أي من وجهة النظر الأكاديمية البحت .

ومع أن هذا كله لم يمنع من نبوغ عدد من الفنانين ذوي الأصالة لدينا - أمثال « محمود سعيد » « ومختار » « وتاجي » - الذين استطاعوا بفضل انصياع افق ثقافتهم أن يعمقوا نظرتهم الى الفن ، الا أن المفهوم الأكاديمي هو الذي ظل سائدا مع ذلك ، حتى وإن ادعى اتباعه الآن - جريا وراء « الموضة » - أنهم يمحضون الفن المصري القديم مثلا ، أو يرجعون بهذه الموضة إلى تلك من مدارس الفن الحديث .

ذلك أن مصير هذا المفهوم الأكاديمي إنما يرجع الى ضحالة الوجدان والقصور الثقافي . فلا بد أن للتخلص منه من جهد نفسي طويل ، في سبيل ادراك المعاني الوجدانية العميقة والاحساس بصورها المختلفة ، في شئني التراثات العالمية . إذ لا يكفي أن يقرأ المرء فصلا أو كتابا في الفن الصيني مثلا ، وآخر في الفن الهندي ، وثالثا في الفن المصري ، ورابعا في الفنون المعاصرة ، كي يصبح ذا ثقافة فنية ، كما لا يكفي لذلك أن يطالع أطلعا عابرا على بعض آثار هذه الفنون . فالثقافة الفنية في جوهرها تجربة انسانية أصيلة وليست مجرد اطلاع أو إلمام . ثم أن هذه الثقافة جزء لا يتجزأ من الثقافة العامة بمعناها الشامل العميق . والغالبية العظمى من فنانينا ونقاد الفن لدينا ما زال ينقصهم - للأسف - الكثير في هذا السبيل .

العزلة بين الفن والادب

ولقد كان من الممكن أن يتغير حالنا في هذا الميدان لو أن حركتنا الأدبية قد امتدت الى محيط الثقافة



« جان دارك » لـ جورج ديزو

التعليم الأكاديمي

لقد اعتمدت حركتنا الفنية في أصولها على عدد من الفنانين الأجانب الذين كانوا يفسون في مصر ويتولون تعليم الفن في المعاهد أو الفصول الخاصة ، أو الذين استدعوا إذ ذاك من الخارج للتدريس في المعاهد الفنية العامة .

ولا شك أن فكرة الاستعانة بالفنانين الأجانب كانت في ذاتها فكرة منطقية سليمة ، ولكن هؤلاء الفنانين كانوا في معظمهم من أتباع التعاليم الأكاديمية تلك التعاليم التي بينا فيما سبق أنها كانت تمثل مرحلة متدهورة من مراحل الفن الأوروبي . ولذلك فقد صبغوا التعليم الفني لدينا بلون خاص ، ما زلنا نشهد آثاره بينما حتى الآن ، لأن معظم من تخرجوا على أيديهم من المصريين ، أو على أشباههم في أوروبا قد قنعوا بما لقنوه من هذه التعاليم الأكاديمية ، فاشاعوا في محيطنا - سواء بأعمالهم أو كتاباتهم ، أو بفضل المراكز التي تولوها - مفهوما معينا للفن يتسم بالسطحية والضحالة وضيق الأفق .

ومن العجيب أن ذلك قد حدث عندنا في الوقت الذي اشتدت فيه الثورة في الخارج على فهاة هذا



« آراء تدرج المص » لبيكاسو

امتنا في المستقبل

والحق أننا كنا نلتهم، وسط هذه الصورة القائمة ، بعض البوارق البشرية بشيء من التطور بين متقفيها في سبيل المنايا بالنقد والفن. ومن هذه البوارق صدور عدد من المؤلفات الجامعية ، خلال السنوات الأخيرة ، تناولت موضوع الفن وفلسفته . ومن هذه البوارق أيضا ما تلمسه لدى بعض أدبائنا الشبان من ميل الى توسيع آفاق ثقافتهم لتشمل ميدان الثقافة الفنية كذاك . ومع أن تلك المؤلفات الجامعية لم تول قليلة محدودة المجال ، ومع أن هذا الميل الذي تلمسه بين أدبائنا الشبان لم يبلغ بعد مرحلة الاهتمام الجدى بالثقافة الفنية ، إلا أننا نرحب بهاتين الظاهرتين أشد الترحيب ، ونرجو أن تطردا اتساعا وعمقا ، لأن النقد الفنى - من ناحية - لا يمكن أن ينهض نهضة صحيحة إلا إذا استند إلى أساس عريض من الدراسات الجدية في فلسفة الفن وأوسع معانيها ، ولأن هذا النقد - من الناحية الأخرى - في أشد الحاجة إلى أعلام الأدباء والشعراء ذوي الاحساس الرفيع والمعبارة البليغة ، ليرتفع مستواه وتتسع آفاقه ، وليعقد الصلة المفقودة بين الجمهور والفنانين في آن واحد .

الفنية . فالواقع أن كبار النقاد العالميين كانوا في أصلهم أدباء أو شعراء ، ثم تخصصوا بعد ذلك في دراسة الفن . ولكن كتابنا - للأسف أيضا - لم يعنوا بأمر هذه الثقافة إلا قليلا . وربما كان السبب في ذلك أنه بالرغم من كوننا أمة ذات تراث فنى مريق طويل - يتمثل في النحت المصرى القديم ثم فى التصوير القبطى ثم فى العمارة الإسلامية - إلا أنه لم تنشأ بيننا قط تقاليد تنطق بفلسفة الفن أو بالنقد الفنى ، وذلك على خلاف ما هو معروف مثلا فى أوربا بل وما هو معروف فى بلاد أخرى تشبهنا كاليهند أو الصين .

وكان من نتيجة هذه العزلة بين الأدب والفن أنه لم يظهر بيننا حتى الآن مؤلف واحد فى فلسفة الفن المصرى أو القبطى أو الإسلامى ، مع أن عشرات بل مئات المجلدات قد وضعت فى هذه الفنون باللغات الأجنبية .

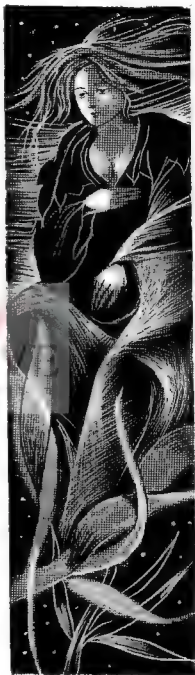
وكان من نتائج هذه العزلة أيضا ، أنه فى الوقت الذى نرى فيه بعض كبار كتابنا يحدثوننا حديث الفاهم الواعى عن أدب « ت. س. - اليوت » أو « همنجواى » أو « جيمس جويس » أو « بيرانديللو » إذا بهم يكشفون عن قصور فى الفهم والاحساس ، لا يتفق البتة مع ثقافتهم العالمة فى غير ذلك من الميادين ، حين يتصدرون للتحدث عن نظراء هؤلاء الأدباء من بين كبار الفنانين المعاصرين - الذين يعبرون بلغاتهم الفنية الخاصة عن نفس المعانى الوجدانية التى يعبر عنها زملاؤهم الأدباء والشعراء بلغاتهم .

على أن هذه العزلة بين الثقافة ومعناها المصام والفن بمعناه الخاص ، لم تؤد فقط إلى اجسادب النقد الفنى لدينا ، وإنما أدت أيضا إلى عزلة الفنانين ، فادى ذلك بدوره إلى تشييط همة كثير من الفنانين الوهميين لدينا ، أو انصرافهم إلى الفن التجارى ، أو القناعة بما أتبع لهم من مناصب أو وظائف . وقد جاء مشروع التفرغ فى الواقع لملاج هذا الشكل . ولكن هذا المشروع لا يمكن فى رأينا أن يستوفى غايته الجلية إلا إذا اقترن نهضة قوية فى ميدان النقد الفنى ، تعمل من ناحية على تقييم المواهب الفنية لدينا ، وتعمل من الناحية الأخرى على خلق وعى فنى بين جمهرة المثقفين ، لحماية الفنانين - ماديا ومعنويا - من عبث الجهلة والمتطفلين وذوى الأغراض

صدي الغيب

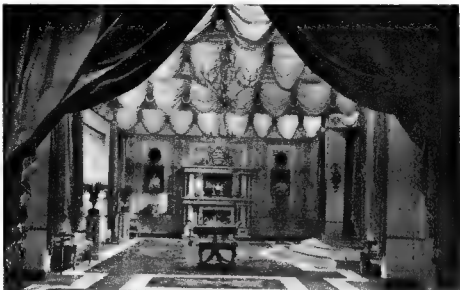
للشاعرة: حسن كامل الصيرفي

مَنِ الطَّارِقُ فِي الظُّلُمَاءِ بَابَ الْمَعْبَدِ النَّائِي ؟
 مَنِ الْهَائِفُ بِالْأَنْغَامِ يَسْتَرْجِعُ أَصْدَائِي ؟
 أَوْهُمْ ؟ .. لا .. قَمَنْ بَدَّدَ بِالْأَصْوَاءِ ظُلُمَائِي ؟
 أَحْلَمُ ؟ .. لا .. وَلَا حُلْمٌ .. فَإِنِّي سَامِعٌ رَائِي ؟
 مَنِ الطَّارِقُ بَابِي بَعْدَ أَنْ لَمَلَمْتُ أَحْلَامِي
 وَفُتُّ سَرَابِ أَوْهَامِي ، وَجُزْتُ حُدُودَ آيَائِي
 وَنَامْتُ فَوْقَ قَيْشَارِي أَغَارِيدِي وَأَنْغَامِي
 وَغَامَتُ فِي سَمَاوَاتِي سَحَابَاتِي وَآلَامِي ... ؟
 مَنِ الطَّارِقُ قَدْ لَسَّمْ بِالْأَسْرَارِ مَرَّآهُ
 وَلَا تَكْشِفُ عَنْ أَسْرَارِ مَا يُقْصِدُ نَجْوَاهُ
 يُنَاجِينِي .. وَلَا يُفْصِحُ عَنْ مَعْنَاهُ مَبْنَاهُ
 سُكُوكَ حَوْلَهُ حِيكَتُ يَغِيبُ قَدْ تَغَشَّاهُ !
 مَنِ السَّاخِرُ بِاللُّبِّ ؟ ... مَنِ الْعَابِتُ بِالْقَلْبِ ؟
 مَنِ السَّاكِبُ فِي سَمْعِي رَوَايَاتٍ عَنِ الْحُبِّ ؟
 خَيَالَاتٍ مِنَ الْمَاضِي تَكَادُ تَلُوحُ كَالشُّهُبِ
 وَلَا أَدْرِكُ مِنْ أَيْنَ أَتَى مِنْ عَالَمِ الْغَيْبِ !





أنا السامعُ أَصْدَاءَكَ ، لا أعْرِفُ مِنْ أَيْنَا ؟
ولا أعْرِفُ مَنْ أَنْتَ ... وكم تَخْلُقُ لِي ظَنًّا ؟
أَصُورُ من خَيَالِي لك الهالاتِ والحُسْنَا
لقد أَصْبَحْتَ لِي لُغْزًا يَحِيرُنِي به المَعْنَى !
أنا الواهمُ ... ! لا ... فالسَّمْعُ لم تَخْذَعُهُ أَصْدَاءُ
أنا الحالمُ ... ! لا ... فالجِسْمُ لم يُدْرِكْهُ إغْيَاءُ
أَعِذْ مَا أَنْتَ قائلُهُ ... فكلُّ لِكَ إضْغَاءُ
وَرَدَّ عَلَيَّ مَا تُوجِيهِ ... فالإِيحَاءُ إِحْيَاءُ .. !
مَنْ الهاتِفُ من خَلْفِ المسافاتِ البعيداتِ ؟
يُعِيدُ إِلَيَّ بالتذكُّرِ أَيَّامِي السَّعِيدَاتِ
ويعملُ رَحْبَةً لإحساسِي بِأَحْلَامِ جَمِيلَاتِ
تُخَادِعُنِي بِوَارِقُهُ ... وَأَرْضِي بِالخديعاتِ
تَكْشِفُ من خِلالِ الغَيْبِ ، وأَرْفَعُ عَنْكَ أَشْوَارَكَ
عَلِمْتَ جَمِيعَ أَخْبَارِي ، ولا أَعْلَمُ أَخْبَارَكَ !
لقد أَوْحَيْتَ لِي شِعْرًا ، فهل تَسْمَعُ أَشْعَارَكَ ؟
تَخْطُ إِلَيَّ بِأَسَاكِنِ خَلْفِ الغَيْبِ أَسْوَارَكَ !
لِقَاؤِكَ وَهَمِّي الْخَيْرَانُ بَيْنَ الْحَقِّ وَالظَّنِّ
عَرَفْتُكَ بِالْخَيَالِ الْمَحْضِ لَمْ أَعْرِفْكَ بِالْعَيْنِ
فَأَيْنَ جَمَاكَ ..؟ كَيْفَ أَرَاكَ ..؟ إِنَّ صَدَاكَ لَا يُغْنِي
رَسْمَتُكَ قَبْلَ لُقْيَانَا ... فهل يَصْدُقُنِي فَنِّي ..؟



هل تصلح الأعمال المسرحية .

يتطلع دعاة التلفزيون « البحث » الى اليوم الذي تصبح فيه الدراما التلفزيونية مسغبة بذاتها ، فلا تعود تعتمد على المسرح في أي من مسرحياته ، ولا تنتج الا نصوصا كتبت خصيصا « للشاشة الصغيرة » ، وسيكون من المؤسف حقا ان يحدث هذا فيحرم مشاهدو التلفزيون من الفرص المتاحة لهم الآن لمشاهدة مجموعة كبيرة متنوعة من المسرحيات ، القديمة والحديثة ، ما كانوا يستطيعوا رؤيتها لولا التلفزيون . ولكن من حسن الحظ ان الاحتمال ضعيف في ان يستطيع التلفزيون في يوم من الايام ان يستقل تماما عن المسرح . ذلك ان التمثيليات القصيرة التي يستغرق عرضها ما يقرب من ساعة هي في اغلبها اليوم ، نصوص كتبت للتلفزيون ، اما النصوص الجيدة التي تزيد في طولها عن ذلك فستكون دائما من البندرة بحيث يتحتم على التلفزيون ان يظل معتمدا على المسرح في المسرحيات الطويلة . وتفسير ذلك انه

بقلم : فوزية مارتش
ترجمة : صلاح عز الدين

يتطلب عددا كبيرا من المظاهر الواقعية ، أو لانه لا يمكن أن يعالج بشكل مرضي إلا بالاستعانة بعدد كبير من « اللقطات القريبة الكبيرة » ، أو باستخدام التتابع السينمائي للمشاهد .

ومن ناحية أخرى ليست كل مسرحية صالحة للتلفزيون . وقد أثبتت التجربة المرة بعد المرة ، أن أي مسرحية ذات طابع خيالي ، حتى في أقل الحدود ، تفقد الكثير من أثرها ، حينما تنتقل من المسرح إلى التلفزيون . ذلك أن طابع القرب والالفة البالغة في طريقة الاستقبال التلفزيوني يبطل تأثير الخيال في أي شكل من أشكاله الفنية . أن البعد هو الذي يكسب الخيال سحره وتأثيره . وهذا أمر مؤكد في كل قوالب « الفانتازي » وليس من اليسير إقراء جمهور مكون من شخصين أو ثلاثة أشخاص مستريحين إلى محيطهم اليومي المألوف بأن يتروكا نفوسهم لتعلق بأجنحة الخيال .

إن التلفزيون ، في جوهره ، أداة تعبير واقعية الإيجاز ، وفي هذا ما يفسر كيف أفسد التلفزيون سحر مسرحية مثل « الدعوة إلى القصر » لجبران آتوي ، في حين أصبحت مسرحيته الأخرى « الجميلة » الأكبر واقعية ، من أنجع مسرحيات التلفزيون .

وثمة نوع آخر من المسرحيات يفشل تماما عند عرضه في التلفزيون وهو الهزليات التي تعتمد ، في تأثيرها إلى حد بعيد ، على المشاركة الحية بين الممثل والجمهور . ومن الممكن طبعاً أن تقدم هذه الهزليات في التلفزيون بالاستعانة بجمهور حقيقي يدعى إلى الاستديو ، ولكن هذه الوسيلة ولو أنها تعين الممثل ، إلا أنها لا تفيد المتفرج أمام جهماز التلفزيون ، بل لعله يضيق بهذا الضحك الصادر عن جمهور لا يراه ، جمهور يتمتع بفكاهة بعجز هو عن مشاركته فيها . والحقيقة هي أنه لا يصلح التلفزيون أي نوع من المسرحيات تعتمد في أساسها على مشاركة الجمهور بالضحك أو أي انفعالي جماعي . ذلك أنه من الصعب أن تحصل جمهوراً مكوناً من شخصين أو ثلاثة جالسين في مقاعدهم المريحة بمنزلاتهم ، يشهق أو يبكي أو يضحك بصوت مرتفع .

وهناك كذلك مسرحيات لا تصلح للتلفزيون لأسباب فنية « تقنية » مثل مسرحيات تشيكوف

عندما يحدث المؤلف أن يقع على موضوع يمكن معالجته ليستخرج منه نصاً تلفزيونياً طويلاً فإن الأقرب إلى المؤكد أن تراوده الرغبة في اتخاذ هذا الموضوع أساساً لعمل مسرحي فالكثافة للمسرح أفضل جزءاً من الكتابة للتلفزيون . وليس الجزء المالي الأكبر هو وحده الذي يجتذب المؤلف وأن كان أجره حتى عن المسرحية المتوسطة النجاح يفوق أقصى مبلغ معقول يمكن أن تدفعه أي شركة من شركات الإنتاج التلفزيوني . أما الذي يصدده عن التلفزيون أنه أداة تنصف بسرعة الزوال ، تعرض فيها التمثيلة مرة ، ثم ينتهي أمرها وينسى ، اللهم إلا في حالات نادرة حين يعاد عرضها ، بعد سنوات ، مرة واحدة . هذا ، فضلاً عن أن المؤلف هنا محروم من متعة ، لعلها أعظم متع الكتابة المسرحية ، تلك هي متعة السعادة الهائلة التي يجدها في رؤية الجمهور وسماحه متفاعلاً مع مسرحيته . ومن هنا فلا يوجد إلا خطر ضئيل في أن يستلب التلفزيون مؤلفي المسرح ، اللهم إلا حينما يكون موضوعهم مما يصعب علاجه علاجاً فعالاً مؤثراً على المسرح ، ربما لأنه

للتلفزيون..؟



مشاهدة التلفزيون معناه تقديم مسرحيات هادئة ، أو مسرحيات « غير درامية » . كلا ، فالتلفزيون يتطلع الى دراما تمسك به وتثير اهتمامه ، دراما تعتمد على « التوتر » tension لا على « الذروات الانفجارية » explosive climaxes .

ولقد اثبتت معظم مسرحيات « إيسن » أنها ملائمة تماما للتلفزيون ، لأنها « طبيعية » naturalistic الاتجاه ، تقوم على جو الالة ، والتفاصيل ، والعمق في رسم الشخصيات وقوة الحكمة . هذا كما نجد مسرحيات « آرثر ميللر » من بين الكتاب المعاصرين ، ناجحة نجاحا ملحوظا في التلفزيون ، وعلى الأخص مسرحيته « موت باع جوال » فهي من الناحية « التكنيكية » ملائمة لوسائل التعبير التلفزيوني لأنها تعتمد على مجموعة من المشاهد القصيرة المتداخلة واحدة في الأخرى ، كما أنها كثيرا ما تلجأ الى طريقة الارتداد الزمنى flash-back في السرد .

اما المسرحيات التقليدية ، التي تتألف من ثلاثة ميعول ، كل فصل منها مشهد واحد طويل فهي بالنسبة للأعداد والإخراج التلفزيوني ، عملية صعبة . وهناك أيضا سبب آخر يجعل لمسرحيات « آرثر ميللر » تأثيرا خاصا في التلفزيون ذلك أنها لا تحتاج الى « الفن » بل أنها لتكتسب في شاشة التلفزيون تأثيرا إضافيا بعرضها باللونين الأبيض والأسود فقط ، إذ يعززان ، على نحو ما ، طابعها الصريح المجرد عن التزيق والتلوين . وببساطة آرثر ميللر واحد من هؤلاء الكتاب الذين يرسمون مسرحياتهم باللونين الأبيض والأسود وحدهما على نحو ما نعلم أن هناك أشخاصا يرون أحلامهم باللونين الأبيض والأسود وحدهما .

ومسرحية « ت . س . بيوت » : « حفلة الكوكيتل » ، مثال آخر على المسرحية التي اثبتت أنها أكثر فعالية في التلفزيون منها على المسرح . ففيها ألفة وعمق يتعمق إبرازهما على المسرح . بينما يشعر أثناءها متفرج التلفزيون كأنه يستمع الى ما يدور في الحفلة من فوق اكتاف المدعوين ، ويصن بأنه أولئك صلة بأفكار المؤلف على نحو لم يكن ليتحقق في المسرح . هنا يشعر المتفرج بأنه مشترك فعلا فيما يدور أمامه ، وهذه واحدة من المزايا النادرة التي يتفوق بها التلفزيون على المسرح والسبب .

أما من الناحية الفنية فإن من أقوى ما يتميز به

فغالبا ما يعتمد المشهد فيها على الانفعال المتبادل بين مجموعتين أو ثلاث مجموعات من الشخصيات المتداخلة . فإذا صور مثل هذا المشهد في التلفزيون في « لقطة » long shot لكي تتسنى رؤية جميع الأشخاص معا ، في وقت واحد ، فإن حجمهم سيبدو صغيرا بحيث يتعذر اظهار أى تعبير دقيق ، أما اذا تولت كل كاميرا عرض مجموعة منها على حدة في لقطات أكثر قربا ، فإن التفاعل عندئذ سيبدو مبالغا فيه ، فضلا عن الفشل في إعطاء أى اثر عن حدودها جميعا في وقت واحد . والمسلم به على العموم أنه كلما قل عدد شخصيات المسرحية سهل نقلها بالتلفزيون .

والكوميديا الشاملة التي تعتمد على الوسائل المصطنعة هي الأخرى نوع من المسرحيات قلما يحقق نجاحا في التلفزيون . فمثلا ، مسرحية « ساشا جيتري » : « أيها السيدات لا تصفن » ، بما فيها من اعتماد للأصطناع الممتع تفقد كل روعتها في الجو الواقعي الصارم الذي يظلمه التلفزيون ، وتبدو فيه مسيرة التصديق ، بل سمجة سخيفة . وهناك أيضا تلك الصعوبات الفنية التي تحول دون استقلال « الكوميديا المصطنعة » في التلفزيون . فالبراعة المطلوبة في تبادل الردود السريعة Repartee مشكلة صعبة بالنسبة لمخرج التلفزيون . « ذلك أن أحداثه تأثير مثل هذه المساجلة البارعة بين شخصين يتطلب أن يظلا معا في مجال رؤية المتفرج مظلّم المشهد ، مما يحتم بالتالي أن يمثل دوريهما في تقارب وتلاصق ، بل قد يبلغان حد التزاحم ، وذلك محافظة على وضوح تعبيرات الوجه وانفعالاته ، كما ينبغي لذلك أيضا أن يقللا من الحركة والإيماء مما يدفع المخرج الى تصوير معظم المشاهد في مجموعة من « اللقطات القريبة المكبدة » close-ups مع التبادل المستمر . وغالبا ما يبدو ذلك كأنه مجموعة متتالية من الاحتباسات الهوائية في الحلقي !

أذن ما أصح نوع من المسرحيات للتلفزيون ؟ إنه بوجه عام ، النوع الذي تحسن مشاهدته في مسرح صغير ، أو من الصفوف الأمامية في المسرح الكبير ، النوع الذي يستلزم أداء مستدقا ، مهموسا ، غنيا بالتفاصيل ، لا ذلك النوع من المسرحيات الذي ينفسخ فيه المجال أمام الأداء « المسرحي » والفضة ، والحركة ، ومشاهد المجموعات الكبيرة والاستعراضات الزاهية .

ولكن من الخطأ أن تصور أن طابع الألفسة في



ممثلان في التلفزيون البرازيلي في تمثيلية مقبسة من رواية للكاتب « جوزه دالتسار »



ديكور تمثيلية « سول » كما اُعد في التلفزيون الايطالي

ممثلان في التلفزيون البلجيكي في مشهد من مسرحية « تسلا عن براوننج »



التلفزيون على مناسبيه قدرته على استخدام « اللقطات القريبة المكبرة » close-ups فالسينما تستخدم هذه اللقطات باقتصاد ، وسرعة ، خوفا من الضخامة المبالغ فيها التي تبديها اللقطة المكبرة على شاشة السينما ، أما على شاشة التلفزيون فهي تبدو مقاربة للحجم الطبيعي . وبفضل قوة هذه « اللقطة القريبة المكبرة » نجد تأثير عسرسى بعض المسرحيات على شاشة التلفزيون أبلغ وأعظم ، مما كان على خشبة المسرح . ومثال ذلك مسرحية « حفلة عيسسد الميلاد » للمؤلف « هارولد بينتر Harold Pinter » التي فشلت على المسرح فشلا ذريعا (بينما نجحت مسرحيته الطويلة التالية The Caretaker نجاحا عظيما) فلما قدمها التلفزيون ظفرت بنجاح فائق للمألوف . وتقوم هذه المسرحية في مشاهد كثيرة منها ، على تحقيق طوويل بين شخصين . فكانت هذه المشاهد تبدو على المسرح ، مهوشة مفتقرة الى التوتر الدرامي بينما صورها مخرج التلفزيون في « لقطات كبيرة مقربة » مراكزا أحيانا على وجهي المحققين الغاضبين ، وأحيانا على التهم بوجهه الفرع ، مما جعل المتفرج يشتمل نفسه رغم إرادته في الشخصية المعروضة أمامه ، يتما بعض التوتر حيثما ، صاعدا نحو قمة العجب والفرع .

و « غرفة البطوسي » : لجراهام جرين مسرحية أخرى استطاعت كاميرات التلفزيون ، أن تستخدم فيها « اللقطات القريبة المكبرة » فكشفت أكثر مما يبين منها على خشبة المسرح . ذلك أنها مسرحية فكر ، ونقاش ، وعاطفة عميقة ، تناسب التلفزيون وتلائمه ملاممة خاصة . لقد بدت الكاميرات ، في اللقطات المكبرة ، كأنها تنفعل في صميم الأذهان الشخصيات نفسها الى حد يجعلنا نعتقد أنها لا تصور وجوه الأشخاص بل أفكارهم الداخلية .

ومسرحيات « المحاكمات » ، حيث يدور المشهد الرئيسي في قاعة محكمة ، تصلح ، بوجه عام ، في التلفزيون قدر صلاحيتها على المسرح ولو أن من المستحيل أن نخلق في حدود شاشة التلفزيون الضيقة ذلك المنظر الكبير الذى تدور فيه محاكمة هامة ، على حين يسهل ذلك ، نوعا ، على المسرح . فإذا ما جاء أمر السجال بين الشاهد والنيابة ،

تنقل عنه ، « بلقطاتها القريبة الكبيرة » ، أصغر وأدق التغييرات في التعبير ، وتستطيع بذلك أن تعبر عن شخص يفكر لنفسه بصوت مسموع وهو بالضبط ما كان يستطيع تحقيقه .

الممثل في عهد الملكة إليزابيث في لغة مسرح على الطراز الشكسبيرى إلا أن مسرحيات « شكسبير » عموما ، تجعل المتفرج شديد الشعور بضالة حجم الشاشة التلفزيونية . إن مسرحياته عامرة بالحركة المناجحة ، وشاهدة مزدحمة غالباً بالشخصيات بحيث تضطر الكاميرات الى كثرة التراجع الى الخلف لتعبد جميع الشخصيات فتبدو مضغوطة داخل الإطار الصغير . وإذا بالشخصيات التي رأيناها ، منذ لحظات ، كبيرة واضحة في لقطات قريبة close-ups قد انكمشت فجأة الى أحجام صغيرة يصعب فيها التعرف عليهم بين الشخصيات الصغيرة الأخرى المنجبة على الشاشة المزدحمة . وفي هذه المشاهد تبدو المسرحية كلها وقد ابتعدت عنا الى الوراء مسافة شاسعة ، وكأننا يتطلع إليها المتفرج من « تلسكوب » مقلوب ، كما يصبح الأداء التمثيلي هنا بعيدا غريبا مهوشا أكثر مما يحدث في أوسع المسارح حجما . ومن الطبيعي أن مخرج التلفزيون ، الأمريكي ، الأريب ، يستطيع أن يفصل الكثر ليقال ، بل يخفى ، من أثر قيود التلفزيون في مسرحية شكسبيرية ، ولكنه قد يقل بهذا أيضا من بعض مزايا النص الرائعة . فانه من المستحيل ، مثلا ، على أى ممثل هنا أن يؤدي خطبة من الخطاب الكبرى بالطريقة المنطلقة المتحررة التي أرادها شكسبير . ولو فعل ذلك ، وهو في « لحظة قريبة مكبرة » ، سيكون احساس المتفرج التلفزيونى الجالس على بعد خطوات قليلة من الجهاز ، أنه بازاء ممثل بالغ الضوضاء والهياج يصرخ فيه مهددا مخوفا . فإذا ما صورت الخطبة في « لحظة بعيدة » أصبح أمرا بالغ الغرابة ، بالنسبة للمتفرج ، أن يرى مثل هذا الشخص الضئيل الذى لا يزيد ارتفاع قامته عن بضع بوصات ، يهبط بكل هذا البركان من الضوضاء والقوة . ومن هنا يتحتم اختصار الكثير من مسرحيات شكسبير . ولقد فعلت الإذاعة البريطانية هذا فقدمت عملا بارعا ملهما في برنامج « عصر اللوك » ، وهو عبارة عن سلسلة من المسرحيات التاريخية ، استغنى فيها عن كثير من روعة الشعر وفخامة المناظر والحشود ، كما هبطت فيها ملامح الشخصيات الى أبعاد قريبة من المؤلف

مثلا ، وجدنا التلفزيون أقدر من المسرح على إبراز حدة التوتر . كما يعمل التلفزيون ، بما فيه من طابع القرب والألفة ، على دفع المتفرج الى تمثيل نفسه في شخصية الشاهد أو النياحة . ومن هنا كان ذلك النجاح الملحوظ الذى ظفرت به مسرحيات محاكمات كبيرة مثل مسرحيات « يوم المحاكمة » و « كارنيجتون الحساتر على صليب فيكتوريا » و « محاكمة ماري دوجان » و « ليلة ١٦ يناير » و « مستشار قانونى » .

فإذا أخذنا بهذه القواعد جميعا فان مسرحيات « شكسبير » إذن لن تكون مادة ملائمة تماما للتلفزيون . ولكن هذه المسرحيات ، من جهة أخرى ، قد صمدت قرونا عديدة أمام كل صنوف المسرح وأساليبه ومدارسه واختلاف ملابسه . فمن المؤكد أنها من القوة بحيث تصمد للعرض التلفزيونى . بل أن بعض ما فيها من « مونولوجات » باللغة العمق ، هي في الحقيقة أكثر فعالية في التلفزيون منها على المسرح لأن الممثل هنا يتحرر من ضرورة تضخيم أدائه أمام جمهور مسرحى ، والكاميرات

شهد من مسرحية « صانع المعجزات » لوليم جيبسون





مشهد من مسرحية « اتيجونا » لسوفوكليس يقدمها التلفزيون السويدي

الأخرى إذا اقتصر فيها على غرفة واحدة ، كما هو الحال في المسرح ، تلعب على المخرج أن يحقق تنوعا كافيل في اختيار فوايا الكاميرا .

ليس التلفزيون أداة قائمة على الصورة الى الحد الذي تصوره عموما ، فالمتمثيلية التلفزيونية أكثر من المسرحية اعتمادا على الكلمة . فانه حين بهذا الحوار قليلا بين شخصين على مسرح يستطيع المتفرجون أن يثقلوا بالنظر في جوانب « الديكور » يتفحصون قطع الأثاث والأدوات ، ويرون رايهم في ملابس الممثلات ، وهكذا . اما في التلفزيون فالممثلون هم الذين يشغلون الشاشة في اغلب الوقت ، وليس فيها من شيء آخر ينظر اليه المتفرج ومن هنا يتركز الانتباه على الحوار وحده وتكون النتيجة أن تمر على خشبة المسرح عبارات كثيرة دون مؤاخذة او التفات بينما تدوى هذه العبارات نفسها في التلفزيون سمجة زائدة عن الحاجة . ومهما يكن من أمر فلا بد من التسليم بأن هذا التركيز الذي يتطلبه التلفزيون قد عاد على كثير من المسرحيات بنفع اكبر من خسارتها .

عن مجلة « المسرح العالمي »

World theatre

في الحياة اليومية . وقد حقق ذلك الأسلوب بعض المكاسب والخصائر معا : فاصبحت الشخصيات هنا أكثر « انسانية » بعدما نزع عنها كثير من فخامتها المسرحية واداء كان الأداء الشعري المسموع قد أصابه الإذغام في اغلب الأحيان فان المصاني أصبحت عموما أكثر تألقا ووضوحا عما هي في معظم المسرحيات .

تستغرق التمثيلية الطويلة الكاملة، في التلفزيون، تسمين دقيقة في المتوسط . ولا يعني هذا اختصار المسرحية اختصارا ضخما كما قد تصور . « فالإيقاع » في الأداء التمثيلي ، في التلفزيون ، أسرع منه على المسرح ، لأن الممثل غير مضطر الى « تضخيم » أدائه ، وكثير من الفقرات اللازمة في المسرح لمجرد أن يسير الممثل عشرين او ثلاثين قدما تصبح غير لازمة على شاشة التلفزيون . وتصوير خطبة في « لقطة قريبة » يستحوذ على انتباه المتفرجين واهتمامهم بدرجة تسمح بالتركيز والإيجاز في التعبير على نحو لا يتوفر في المسرح . وغالبا ما يكون الفصل الأول من المسرحية الفصل موضع لأجراء الحذف والاختصار ذلك انه يتما يرضى المتفرجون في المسرح بشيء من التلخيص في المسرحية ، حين تكشف عن نفسها تدريجيا ، ويتعرفون انهاءها على المشهد والشخصيات وهمس يتهاون لقضاء سهرتهم في جو مريح ، نرى انه يتحتم ، في التلفزيون ، أن تستولي المسرحية على اهتمام المتفرج فتأسره ، وتظل مهيمنة عليه منذ اللحظات الأولى . ذلك أنه ما لم تسرع التمثيلية بالكشف عن موضوعها وأهدافها منذ الدقائق القليلة الأولى فإن المتفرج حري أن يدير مفتاح الجهاز فيغلقه . الا أن حذف أجزاء من المسرحية ، حتى ولو لم تكن جوهرية بالنسبة للموضوع ، يحرم الممثلين من قدر معين من الرسم التفصيلي للشخصيات يجعلها تبدو أميل الى التبسيط البالغ فيه .

ويبدو البعض في أعداد المسرحيات للتلفزيون براعة عظيمة في ابتكار الوسائل لإدخال عدد من المناظر على مسرحيات المنظر الواحد . الا أن التلفزيون لا يبين من « المنظر الخلفي » سوى قدر ضئيل لا يكاد يحس فيه المتفرج بأن المنظر قد تغير على الإطلاق . ومع أن المبالغة في تغيير المناظر قد تجعل التمثيلية مهوشة مفككة الا انها من الناحية

مهرجان الأفلام السوفيتي

يقام
وتحليل
أحمد مرسى

الحضارى الحديث (رقص الباليه) ، وقبل هذا
وذاك شاهدنا أكثر من فرقة من الفرق الشعبية ،
وهي تعرض لوحات من الرقص والفناء الجماعى ،
تصير فيها عن حياة الشعوب وروحها في مختلف
البلاد ، كما أقيم منذ عام أو أكثر ، مهرجان الفلم
الأفريقى الآسيوى الثانى .

وعن طريق التبادل الثقافى ، تمكن الفلم العربى أن
ثبت وجوده في الاتحاد السوفيتى ، وفي الصين
الشعبية ، وفي الهند وباكستان ، وفي المؤتمرات
والمهرجانات الفنية العالية ، التي تقام سنويا في

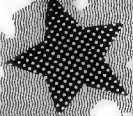
مشهد من فيلم « مفترقات بحر »

أقامت مؤسسة دعم السينما بوزارة الثقافة
والإرشاد بالجمهورية العربية المتحدة ، مهرجان
الفلم السوفيتي لعام ١٩٦١ ، ابتداء من ٢ الى ٨
أكتوبر ، بسينما أوبرا في القاهرة . ولقد شاهدنا في
هذا المهرجان : سبعة افلام طويلة من الافلام الروائية ،
وسبعة افلام قصيرة من افلام المعرفة . واعنى بافلام
المعرفة الافلام التسجيلية في مفهوم دول القرب ، أو
الافلام الوثائقية في مفهوم الاتحاد السوفيسى . وفي
كل يوم من ايام المهرجان ، كان العرض يبدأ بفلم
قصير من افلام المعرفة ، ثم يتلووه فلم طويلا من
الافلام الروائية . وفي اليوم السابع اعيد عرض
احد الافلام القصيرة ، التي سبق عرضها في الايام
السابقة ، ثم تبعه عرض فلم طويل بعنوان «من اجل
حياة افضل » ، وهو فلم ناطق بالعربية ، يعرض
لأول مرة ، كتحية للشعب العربى الذى اقبل على
مشاهدة المهرجان .

ولا نزاع في ان الوزارة تخطو خطوات موفقة
ناجحة ، عاما بعد عام ، في تنفيذ معاهدات التبادل
الثقافى ، بين الجمهورية العربية المتحدة وبين غيرها
من النول والجمهوريات . والأدلة على صدق ذلك
واضحة ملموسة في أكثر من ميدان .

فمن طريق التبادل الثقافى، استمعنا الى الموسيقى
العالمى « خاتسانديان » وهو يقدم حفلاته الموسيقية
هذا العام ، ومن قبل شاهدنا فرقة « بولشوى »
العالية ، وهي تعرض لوحات رائعة من الفن





والموضوعات بطريقة تتفق والدوق العام في مختلف البلاد .

٢ - يبدأ الجليد في اللوبان . وبدأت الدعوة تتجه الى إيقاف الوعي الإنساني ، بعد أن كانت مهمتها الرئيسية هي إيقاف الوعي القومي الموجه . وخفت الدعاية المهاجرة لنظام الحكم ومبادئه الجامدة .

٣ - ظهرت مشاعر الحب والعلاقات الغرامية بين الناس . ومعنى هذا أن الأفلام خرجت من نطاقها الحديدي ، لتتساقط الى الأسواق العالمية . وهي تحرر في كل عام نصراً جديداً .

٤ - تغلب الأسلوب الشعاري على الإخراج والتصوير والتمثيل في ثلاثة أفلام الأول « سماء صافية » ، فما هو الا قصيدة من الشعر الإنساني بكل أحزانه وأفراده . والثاني « الأشرطة الحمراء » ، فما هو الا قصيدة من الشعر الخيالي بكل عذابه وأحلامه . والثالث « ابن الجبل » أشبه بقصيدة من الشعر الواقعي بكل تضحياته وكفاحه . وهذا الأسلوب الشعاري في الإخراج والتصوير والتمثيل من أخطر المذاهب الفنية ، وأصعبها في التنفيذ ، لأنه يرفعك الى السماء ، ويخلق بك في دنيا الخيال والأحلام ، في الوقت الذي يحطك تحس بقدميك ، وهي تمس الأرض في دنيا الحياة والواقع . إنسه تمازج غريب ، وتناغم جميل ، بين الحلم والحقيقة .. ولقد تحقق هذا الأسلوب في هذه الأفلام الثلاثة ، بشكل رائع وتعبير صادق . ولا نزاع أن العناصر

جميع أنحاء العالم ، في ألمانيا وفرنسا وإسبانيا وإنجلترا وأمريكا . كما طافت فرقة « باليل باعين » و « فرقة رضا » بعواصم الدول الكبرى ، وهي تعرض لوحات ونماذج من فنونها الشعبية ، وقد لاقت القبالا شديداً وأعجاباً عظيماً في كل مكان .

إن الفنون مرآة الشعوب . والفلم بالذات دون الفنون جميعاً ، هو الفن الذي يجمع عده فنون في إطار واحد ، فهو سفير فوق العادة ، هو خير وسيلة للتعارف بين الناس ، في كافة أنحاء الكرة الأرضية . ففي هذا المهرجان السوفييتي الأخير ، تمكنت ثلاث عشرة وحدة فنية ، بقيادة ثلاثة عشر مخرجاً ، من أن تقدم صورة ناطقة للحياة والمجتمع والأخلاق في الاتحاد السوفييتي ، التقديم منه والحديث ، بكل وضوح وجلد . كذلك الحال في الفلم العربي عندما يعرض في البلاد الأجنبية ، فإنه يقدم صورة ناطقة للحياة والمجتمع والأخلاق في الشرق العربي . وجدير بنا والحال هذه ، ألا نبخل عليه بالجهد والوقت والمال ، ليقوم بمهمته خير قيام ، وأن نخوذه بكل رعاية وعناية ، ليكون رسولاً مشرفاً نزهو به ونفخر بين الأمم .

ملاحظات على أفلام المهرجان

١ - تطورت الأفلام الروسية تطوراً كبيراً في السنوات الأخيرة ، من حيث اختيار الفكرة ، أو معالجة الموضوع ، ومن حيث عرض هذه الأفكار

الفنية الأخرى ، من موسيقى ومناظر واللوان ومونتاج . . الخ ، كان لها فضل كبير في نجاح هذه التجربة .

٥ - من أهم خصائص الفلم السوفيتي عامة ، وفي هذا المهرجان خاصة ، استغلال الطبيعة ، بمناظرها وظواهرها المختلفة ، والاعتماد عليها كمعصر هام من عناصر التعبير ، تماما كما يعتمدون على الممثلين والممثلات .

٦ - الاهتمام بشؤون الأطفال ، وإبراز الدور الذي تلعبه الطفولة في ركب الحياة . أن الغالبية العظمى من الأفلام ، تعرض شخصيات الأطفال من صبيان وبنات الى جوار شخصيات الأبطال . وهي تحلل العلاقة بين الكبار والصغار ، وتوضح المسؤولية الضخمة ، الملقاة على عاتق الجميع لخدمة المجتمع ، بشكل مفهوم وإنساني الى أبعد حد ، فالطفل هو أمل المستقبل .

٧ - اللقطات العامة المصورة من بعيد ، تعرض الجموع الزاخرة من الفلاحين والعمال ، من الرجال والنسوة والشبان ، وهم يتحركون في قوة وجسمال وتعبير ، من حيث تكوين الصورة . والأفلام الروسية تمتاز من بقية أفلام العالم ، باستخدام أكبر عدد من الأيدي العاملة في الأفلام ، وفي هذه القادة الهادئة ، على تحريك هذه الجموع ، مع الاحتفاظ بالجبال الصورة وقوة التعبير .

٨ - اللقطات الكبيرة المصورة من قرب ، تعرض ملامح الوجه ، أو بعض أجزائه كالعيون والشفاة مثلا ، وهي تؤدي التعبير المطلوب بقوة وصدق وإخلاص . أن كل عضلة من عضلات الوجه تتحرك وتعبير . فهم لا يعرفون في روسيا هذا القناع الجامد ، الذي يتحلى به كثير من نجوم وإبطال العالم ، خوفا على مواطن الحسن والجمال .

٩ - رد الأفلام الى وحدتها الأولى ، وهي الصورة المعبرة ، دون الإكثار من الحوار والإطالة فيه ، إلا في المواقف الخطائية أو الدعائية . . . ومعنى هذا أنهم يدفعون الفنان لتحشد كل طاقاته وأحاساساته الفنية ، ليصير مما يخلق في نفسه وقكره ، من عواطف وأتكار ، بالحركة واللغة والإيماء وتعبير الوجه . وقد وضحت هذه الظاهرة في تفسير من المواقف الدرامية في أفلام هذا المهرجان .

١٠ - وهناك ظاهرة أخرى واضحة كل الوضوح ، في الأفلام الروسية من زمن بعيد . يحسن بنا أن

نختم بها هذه الملاحظات ، وهي طريقة عرض العناوين في أول الفلم . أنهم يتبعون نظاما يختلف كل الاختلاف ، عما تعودناه في جميع الأفلام الأخرى فهم يقدمون عنوان الفلم . بصد شارة الشركة المنتجة ، ثم يوردون أسماء الفنانين والفنيتين ، الذين اشتركوا في خلق هذا الفلم وتحقيقه ، كل حسب أهميته وقيمه الفنية ، ثم يعقبون بأسماء الممثلين والممثلات ، في البطولة والأدوار الثانوية .

١١ - كثير من اللقطات في الأفلام الروسية تشعرك بلحمة الفنان الخالق ، لا المصور الفوتوغرافي . أنهم يعرفون مستوى التصوير من مجرد نقل وتسجيل ، الى مستوى روائع الفن العالمية من حيث البراعة في التكوين ، والبلاغة في التعبير .

أولا : الأفلام الروائية

شاهدنا في مهرجان هذا العام سبعة أفلام طويلة من الأفلام الروائية هي : « سماء صافية » ، « الأشعة الحمراء » ، « ابن الجبل » ، « القوة القاهرة » ، « رحلة خطيرة » ، « مغامرات بهار » (أو شراع أبيض يلعب) ، « من أجل حياة أفضل » .

١ - « سماء صافية »

(الاولا الطبيعية)

إنتاج : موسيلم
إخراج : جريجوري شوخراي
سيناريو : دانييل خرايروفسكي
تصوير : سيرجي بولوبانوف
مناظر : بيميتشيك
موسيقى : ريب
تمثيل : إيميني أوربانسكي
بينا دروبيايف

أن اختيار هذا الفلم ليكون افتتاح مهرجان اختيار موفق ، فهو فلم ممتاز في كل شيء ، في السرد الفلمي (السيناريو) والحوار ، وفي الإخراج والتصوير ، وفي بناء المناظر والموسيقى التصويرية ، وفي الألوان الطبيعية والتوليف الفلمي (المونتاج) . . . الخ . أما التمثيل فقد بلغ الذروة من جميع الشخصيات ، وفي كل الأدوار ، ولا سيما البطل والبطلة ، مع ملاحظة أن هذه المرة الأولى التي تقسم فيها ، « نينا دروبيايف » ، بدور البطولة ، وهي من اكتشاف المخرج البار « جريجوري شوخراي » بعد بحث

يويل بين المتفوقات من خريجات وطالبات المعاهد الفنية . ولقد سبق أن شاهدنا لهذا المخرج «الطليقة ١» و «أنشودة جنسدى» من روائع الأفلام السوفيتية في السنوات الأخيرة . ويعد قلم «ساشا» صافية نالت هذه الروائع ، التي دفعت بالفلم الروسى الى الاسواق العالمية ، وجعلته يفوز بكل تقدير وإعجاب ، سواء من النظارة أو التقاد أو أهل الفن ، في جميع أنحاء العالم . ويمتاز هذا المخرج الفنان «شوخراي» بالجرأة في اختيار موضوع فلمه ، والتجديد في معالجه السينمائية ، والبراعة في اختيار أبطاله وحسن استغلاله لمواهبهم في المواقف الدرامية ... والواقع ان الحديث عن حياة هذا المخرج ، وتحليل أفلامه وأسلوب إخراجه ، يحتاج الى مقال مطول ودراسة مستفيضة نرجسها الى فرصة أخرى بلاذ الله .

بدأ الفلم بحجرة المراقبة ، في أحد المطارات الحربية . اتصالات بين الداخل والخارج . تصدر التعليمات الى الطيار ليطلق في الجو . أنها تجربة إحدى الطائرات الجديدة . وفي الطريق الزراعى الى المطار ، نجد سيارة تمرق بسرعة جنونية ، تقصف فجأة . يطو أزيز الطائرة . يندفع باب السيارة بقوة ، تقع منه فتاة ، تحدى في السماء بين الملح والرجاء . الطائرة تملو السحابات وأشق الفضاة . يتلاشى صوت الطائرة في الجو ... أريج بدفع خصلات شعر الفتاة فوق جيبتها ، ومتبدلها الحربرى يتطاير حول رقبتها . يغمز الهدوء وجه الفتاة المشرق ، بعد الفزع والاضطراب . تقترب الكاميرا تدريجيا من العنبرين ، هاتين العينين اللبثيتين بالرهبة والحب والامل ، ترويان لنا قصة الفلم . هذه اللفظات السريعة المعبرة المتلاحقة بغن وقوة هي مقدمة القصة . وتتلوها الأحداث والمواقف التي تعرض تفاصيل الموضوع ، من خلال ذكريات وخيال هذه الفتاة ، فهي بطلة الفلم .

كانت «ساشا» فتاة صغيرة السن ، حديثة العهد بالحياة ، تعود برفقة أختها الكبرى الى بيت الأسرة ، حيث تنام حفلة عيد رأس السنة . الأنوار والبالونات والزينات . ضحك وهو وضوضاء . الجميع يرقصون ويفنون ويلعبون ... و«ساشا» وحدها في الصالة تنظر من خلال الباب ، وتحاول محاكاة الكبار في ألعابهم وحركاتهم . تبدو مظاهر الأنوثة المبكرة على ساشا ، فنكت من النظر في المرأة ، ومن اصلاح شان شعرها وهندام ثيابها ... وفجأة

يويل الزمن والمركة قائمسة . وفي إحدى الفترات تجد «ساشا» نفسها في أحد المخايء ، الى جوار الطيار الشاب ، وهو يحدث أحد معارفه ، ويخبره انه عاد من الميسدان ، لاصصلاح عقيب في طيارته ، ويذكر له رقم تليفونه ، و«ساشا» تحدى فيه وتحاول لفت نظره ، لعله يتذكرها ، لكن دون فائدة . وتنتهي الفارة وتعود الفتاة الى البيت وتحاول الاتصال بالطيار تليفونيا . وتذهب الى لقائه في الموعد ، وهو لا يعرفها ولا يهتم بها ، لم يكن يتوقع أن فتاته في مثل هذه السن

يويل طارق جديد ، «ساشا» تفتح له الباب ، انه «الكس استاخوف» أحد أبطال الطيران المعروفين وهو رجل مكتمل الرجولة . بهو قلب الفتاة الصغير اليه وترحب به وتقالى في الترحيب به ، لكن الأخت الكبرى تقابله بفنور بل ببرود شديد يعتدل الطيار عن هذه الزيارة المفاجئة ، ويحيى بابتسامة ويهتئ بالمعيد ، ثم يعود من حيث أتى ... تلحق به «ساشا» وتوقفه ، وتحاول استرشاده ، وترجسو الأخت الكبرى ، في أن تحسن لقائه ، فاليوم عيد . لكن الأخت الكبرى توقفا عن الكلام وتأمرها بالذهاب الى النوم ، فقد تأخر الوقت . وتذهب «ساشا» وهي حزينة الفؤاد ، شاردة الفكر .

ونرى «ساشا» ذات صباح في المدرسة ، والى جوارها أحد الزملاء ، انه يهاها وهي تعتدل اليه مداعبة . ويدور التفاهم بينهما بأسلوب جديد ، من طريق كتاب من كتب الشعر والأدب ، كل منهما يشير الى فقرات منه تعبر عما يود قوله ، والآخر يرد على زميله بنفس الأسلوب ، والكتاب تتبادلله الأيدي بين اللحظة والأخرى ، والعيون تعبر عما تكنه الصدور ... وكل هذا في جو رقيق من الحب والألفة والسعادة .

ويعبر البحر/ . ويهاجم العدو حدود البلاد ، فيطرح الرجال والقشبان الى الميدان ، دفاعا عن أرض الوطن . وتحاول «ساشا» أن تتصل بالطيار فتى أحلامها قبل الرحيل ، ولكنها لا توفق ، فقد قامت وحدات القوات الجوية لصعد هجوم العدو .. كما قامت النسوة والفتيات بالعمل في المصانع . ويرحل والد «ساشا» ، وكذا أختها الكبرى ، وتبقى وحدها في البيت ، مشغولة الفؤاد بفراق الأهل والزملاء والحبيب المنتظر .. وبدأت تعمل في أحد المصانع ، بعد ان توقفت الدراسة .

الصغيرة ، ويتلاقيان كل يوم طوال أجازته القصيرة ، ويتبادلان الحب في صدق وإيمان ، في لقطات سريعة معبرة . وفي الليلة الأخيرة يجتمعان الحطاب ، ويجلسان أمام المدفأة في البيت . . . ثم يروح هو في اغفاءة ، وهي لا تنام ، تبقى ساهرة لترعاه ، وأخيرا يعزو الناس أجفانها ، فتنام ، وعندما تصحو تجده قد رحل الى الميدان .

هذه هي المرحلة الأولى في القصة ، وهي تعرض صورة حية من حياة الفتاة السوفييتية في سنين المراهقة ، بكل ما فيها من عواطف وأحاسيس . ولقد اطلت في سرد حوادث هذه المرحلة ، فهي مرحلة مليئة بالصور والاحداث والتفاصيل الدقيقة التي يوضح الشخصيات ، وتربط بين الافراد . وتترى بعد ذلك المراحل الأخرى ، فتعلن الدوائر الرسمية نبأ سقوط الطيار شهيدا فوق أرض المعركة ، ونبا منحه وسام الشرف تقديرا له على اعمال البطولة التي قام بها . . .

وتنجب «ساشا» طفلا ، وتعود الأخ الكبيرى مع زوجها ، ويعود الأهل والرفاق ، وتبدأ الحياة من جديد في طريق المستقبل . ويتضح ان «استاخوف» لم يمت ولم يستشهد ، وإنما وقع له سيرا في أيدي الأعداء ، وبعد جهد شاق استطاع ان يهرب من المعتقل ، وعاد الى بلده وزوجته وابنته . لكن الدوائر الرسمية المتزمتة والقوانين الصارمة تعثره خائنا وتسيء معاملته ، فتسحب منه وسام الشرف والتقدير وتحول بينه وبين عودته الى العمل كطيار . . يحاول الدفاع عن نفسه . وإيمان زوجته بصدق قوله ، يدفعه دائما الى المطالبة بالنظر في قضيته ، وأخيرا وبعد جهود جبارة متواصلة ، تثبت براءته ويسترد عمله في الطيران .

وفي ختام العلم نعود الى البطلة ، وهي واقفة في الطريق الزراعي ، بعد ان استعادت ذكرى هذه السنين يمرها وحلوها . . يعلو أربز الطائرة ، في طريق العودة الى المطار ، بعد نجاح التجربة الخطيرة . . وهنا تتركب السيارة ، وتعود الى البيت وهي فرحة بالنصر في النهاية .

وأثناء مشاهدة هذا العلم كان الزميل أحمد بدرخان ، يجلس الى جوارى ، فقال ان معهد السينما عندنا يجب ان يشتري نسخة من هذا العلم ، لتدرسه الطلبة والطالبات في مختلف الأقسام ، فهو معهد قائم بذاته ، مجهز بأحسن

الأساندة في مختلف الفنون السينمائية ، وهو يجمع بين النظرية والتطبيق في أسلوب فنى رائع .

وأنا بدورى أؤيد هذا القول كل التأييد ، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر ، هذه المواقف والقطات التي تثل بوضوح وجلاء ، على ما فازت به الوحدة الفنية من تكامل وقوة في هذا العلم ، بما لم يسبق له مثيل الا في روايت الأفلام العالمية :

١ - موقف المحطة الريب : عندما ذهبت ساشا وسط الجموع المحتشدة من النسوة ، في انتظار مشاهدة الأهل وذوى القربى المحاربين . اللهفة تفسر الوجوه ، والشوق يقفر من الصدور ، والأسل يتألق في العيون . يظهر دخان القاطرة من بعيد ، ويقل القطار بعبارة المدينة ، وهي محملة بالسلاح والعتاد ، بالرجال والشباب . ويمر القطار أمام الجموع المتراسة . هذه اللقطات بين عربات القطار المحملة بالأعزاء ، وبين هذه الوجوه الحائرة المضطربة في البحث عن العزيز الغائب . لقد لعبت الكاميرا والموسيقى وتعبيرات الوجوه وتتابع اللقطات دورا هاما ، في تقديم تحفة من أروع ما قدمت السينما في تاريخها المجيد ، وكل ذلك دون كلمة او حوار . لكن القارئ كان يلجأ حتى انه دفع المتفرجين الى التصفيق والتصفيق العاد المألوف ، أثناء العرض ، وكذلك من فرط الإعجاب . وهذه ظاهرة جديدة لم نلمسها في فلم من الأفلام ، مهما بلغت قوته وروعته الفنية .

٢ - الموقف الريب الثاني هو الموقف الذي جمع بين البطلة وطفلا الصغير ، وبين زميل الدراسة القديم ، وظن الطفل ان هذا الزميل القديم هو والده ، فاندفع نحوه وهو ينادى بابا . بابا . لكن الأم تمنعه في قسوة وعنف ، فهي لا تقبل خداع طفلها ولا تفتحن بان زوجها قد مات ، وتحس في أعماقها انه عائد في يوم من الأيام . هذا الموقف يعتمد على الحوار ، لكن القدرة العجيبة في تحريك الممثلين والممثلات ، وقوة التعبير والإداء ، هي التي جعلتنا ، ندفع مرة أخرى للتصفيق من فرط الإعجاب وشدة الانفعال أثناء عرض الفلم .

٣ - الموقف بين البطلة والبطل أثناء لقاء سكره وأنصاره ، ومحاولته تبرير تصرفه الشائن ، وأنه ضحية القوانين الجائرة ، وقسوة المجتمع في الحكم عليه ، فقد انتهى هذا الموقف بثورة البطل الغنية على كل شيء ، وعدم إيمانه بالمجتمع والنظام والاختلاف



مدير السينمات في فيلم « رحلة خطرة »

.. وذلك في لحظة كبيرة لوجه البطل ، وتنتقل الكاميرا بعد ذلك الى اللحظة في لحظة كبيرة من وجهة نظر البطل وهي تهدى خاطره وتدافع بركة وعطف، وتعلن ايمانها بعدالة قضيتها ، وأنه بطل بالرغم من كل شيء ، ثم تتراجع الكاميرا الى الوراء فاذا بالبطله تخاطب طفلها الصغير وهي تحاول تفسير حقيقة التهمة التي صفها الناس بوالده ظلما وعدوانا .. لاشك ان هذا الانتقال جرىء وجديد ، فقد تفسر الزمان والمكان ، بطريق القطع ... وهذه الجراة والجدة يستحق عليهما المخرج وكاتب السرد الفلمى (السيناريست) ومركب التوليف الفلمى (المونتير) كل تقدير واعجاب .



« القوة القاهرة »

٤ - روعة استغلال الطبيعة ، كمظهر من مظاهر التعبير العنى في الافلام . وذلك عندما استقر الراى على وجوب ذهاب البطل الى موسكو ، وعرض شكواه على المسؤولين ، وطلب اعادة النظر في حكم المجلس المحلى ... فقد اعتمد المخرج وكاتب السرد الفلمى على مناظر الطبيعة ، ولا روعة بعد الطبيعة في التعبير عن هذه الفترة . عدة لقطات للافق البعيد : قرص الشمس يلقى مصرعه . والسحب الحمراء تتراكم في السماء ، وظلام الليل يفسر الارزاء . تجددت المياه في الأنهار والبحيرات . الجليد في كل مكان ، طبقات فوق طبقات ... ويلمح في الأفق الدامى نور الأمل ، ويبدأ الفجر بفجر الكون بضيائه؛ والشمس تذيب الثلوج المتراكمة بشعاعها ، وتلين التربة الصخرية وتتلصب المياه المتدفقة رمز انتصار الحق على الباطل ، والخير على الشر والعسل على الظلم . ويعود البطل منتصرا الى بلده ، وقد عادت له كل حقوقه كمواطن صالح .

٢ - « الأشعة الحمراء »

(بالالوان الطبيعية)

اسباح : موسيلم
احمرأح : الكسندر بوشينو
سارو : بروفيسكى وباجونى
من قصة للكاتب الروسى
الكسندر جرين
تصوير : نيكالاي ديباكوفسكى
ماتيس : شينجليا
موسيقى : موروزوف
تسجيل : اماتسيا جرينسكايا
فانى لاونوفى



شهد من فيلم ابن « الجيل »

وهذا فلم ممتاز آخر . يمتاز بموضوعه الجديد ، الذى يعتمد كل البعد عن الدعاية السياسية أو

الاساليب والإرشادات التوجيهية . كما يمتاز بروعة تصويره وأخراجه . وهو من أخراج الفنان «الكسندر بتوشكو» الذي سبق وشاهدنا له فلم «سادكو» وفلم «سامبو» وفازا بكل نجاح وتوفيق . وهذا الفلم جديد في موضوعه ، فهو يعرض حياة جماعة من البشر ، في قرية ساحلية صغيرة هي «كابريانا» . كيف يتعاملون ؟ وكيف يتفاعلون ؟ وهو يجمع بطريقة شيقة واسلوب شاعري بين الحقيقة والأسطورة ، بين الواقع والخيال .

يبدأ الفلم بعودة أحد البحارة من أهالي «كابريانا» ، بعد قيامه برحلة طويلة في عرض البحر . يعود وهو في لهفة لزيارة بيته ورؤية زوجته التي كانت حاملا . يمر في سيره على بعض الأهالي ، ونحس أنهم يحاولون الهرب من مواجهته أو القرب منه . وأخيرا يدخل البيت ، فيلقى عجوزا تحمل طفلا رضيعا بين ذراعيها . وتروى له هذه العجوز ، كيف التقت بزوجته الحبيبة ، وهي هائمة على وجهها ، تطلب العون والمساعدة ، بعد أن فقد زاداها وكل مدخر من المال ، كيف طرقت الأبواب دون فائدة ، وأخيرا حاولت أن تقترب من صاحب المقهى الوحيد في القرية ، وهو رجل شرير فاسد الخلق ، أراد أن يستغل الموقف ويسامها من نفسها ، لكن المرأة ترفض هذا العرض ، وتصرف على القيام بأعماله الدلّال . وقد لاقت كثيرا من الويل والعذاب ، وما أن وضعت هذه الطفلة حتى لاقت ربهامات . . . يستمتع الزوج هذه القصة ويشكر العجوز ويقرر بينه وبين نفسه أن يقطع صلته بالبحر بعد اليوم ويقوم بتربية الطفلة ورعايتها ، وتُسبب الطفلة الصغيرة من الطوق ، وتكون نحيلة الجسم ، حزينة النفس ، تحسوط والدها بكل عطف ورعاية وتحقق فيه وهو يصنع النماذج الخشبية للمراكب والقوارب . . الخ يقوم هو ، أو تقوم هي في بعض الأحيان ، ببيعها في السوق . عاش الأب وابنته عيش الكفاف من هذا المورد الوحيد . كل هذه المرحلة من الفلم تمضي في لقطات موجزة ومتلاحمة دون ملل أو تباطؤ . . . ويعتئنا في هذه المرحلة ذكر حادثتين بالذات ، كان لهما الأثر الأكبر في تطور الموضوع وسير القصة ، ورسم الشخصيات . . .

الحادثة الأولى عندما قامت عاصفة هوجاء في يوم من الأيام ، وكان الأب عائدا من السوق بعد أن باع بضاعته ، والشاطئ خال من المارة أو الأهالي . . . ولكنه رأى على البعد شبح رجلا يصرخ ويطلب

النجدة ، والأمواج تكاد تبطلمه وتودي بحياته . . . فاقرب الأب مساعا ، وهم بأن يمد يد المساعدة لكنه وجد أن هذا المستغيث ما هو الا صاحب المقهى الشرير الذي قسا على زوجته قسوة أدت الى الموت ، وكان في مقدوره أن يمسك لها يد العون والمساعدة . وهنا توقف الأب والزوج ، وقف صامدا لا يحرك ساكنا ، ويشفى بالنظر اليه وهو يقضي نحيه . ويعود الى البيت وهو يعتقد أن القدر قد انتقم له ولزوجته المتوفاة . لكنه قضى بقية عمره ، وصوت الضمير يؤنبه . . وعاش وهو يحس أنه مذنب ، وأنه مسؤول عن موت هذا الرجل . فالإنسان الحق يجب أن يسمو على الحقد والضغينة وشهوة الانتقام . وهذه الحادثة هي التي جعلته يعتزل الناس ، وينطوي على نفسه ، ويعمل كل جهده من أجل توفير أسباب السعادة لابنته «أسول» .

اما الحادثة الثانية فقد وقعت للابنة وهي طفلة صغيرة ، عندما كانت في طريقها ذات يوم ، لتبيع نماذج السفن والمراكب التي صنعها أبوها . وكان الجو صحوا والمياه تنساب في جدول صغير ، يثق طريقه بين الأشجار ، ووضعت «أسول» الطفلة أحد النماذج الخشبية وهو لقارب صغير ذي شراع أحمر في الماء . وفي لحظة الريح الخفيفة في مجبى الماء ، وكانت تقف على الشاطئ في محاذاة القارب ، وهي تقف من غير السيطرة والفسر ، وتشهد الريح نوعا فتدفعه بعيدا وهي تلاحقه ، حتى تصل الى صخرة تعترض مجرى الجدول وقد جلس عليها شيخ جليل ، وقفت تنظر اليه من بعيد ، وهو يمسك بالقارب بين يديه ويتأمل فيه . ويلتفت الشيخ وينادي الطفلة بصوت عميق ساحر ويطلب منها أن تقترب منه . وتقرب «أسول» في حيرة واضطراب ، ولكنه يجلسها الى جواره في رقة ، وتعرف منه أنه شاعر يجوب الأفاق ، لجميع الأشعار والألحان الشعبية من مواطنها الأصلية ، وأنه خبير بالسحر وكشف المستقبل ، فيتولاها الدمر ، لكنه يهدي خاطرها ، وينظر الى عينها الصافيتين ويروي بصوت عميق وساحر : أنه في يوم من الأيام ، وعلى شاطئ قرية ساحلية صغيرة ، سوف تجتمع الأهالي من رجال ونساء ، ينظرون في الأفق الى المركب ذات الإشرعة الحمراء . ومن هذه المركب يهبط شاب وسيم في قارب صغير ، ويقترب من الشاطئ وهو ينادي اسمها «أسول» . حيث

تحققت في النهاية . تسرع « أسول » تشق طريقها بين الجموع المحتشدة على الشاطئ . ويتردد في الجو صوت الشاب الوسيم وهو ينادي « أسول » أسول » وهي تخوض الماء وتتقدم الى القارب وكانها تطير في الهواء ، ويرفهما « جرای » من البحر الى القارب وتلقى يرأسها على صدره الحنون وهي تردد : « ساما كما نخيلت .. ساما » . وهو يعيب عليها : « وانت كذلك يا طفلي العزيزة كما تخيلتك » لقد حضرت اليك من بعيد .

وتعلم الموسيقى ، ويقترب الغارب من السفينة الكبيرة و « جرای » يحتضن « أسول » ويضمها الى صدره في رقة وفخر وحنان ، كما لو كانت جوهرة ثمينة قابلة للكرس . واقتنع الأهالي بأن هذه الفتاة لم تكن مجنونة ، واقتنعت « أسول » بأن هذا الشيخ لم يكن يكذب ، كما اقتنع « جرای » بأن في مقدور الانسان أن يصنع المعجزات .

كان الاعداد السينمائي قصة هذا الفلم موفقا كل التوفيق ، وقام مهندس المناظر بمجهود كبير في تصميم هذه القرية الساحلية « كابريانا » من الخارج ، وداخل بيوتها المتدامية الضيقة المظلمة ، وفي تصميم هذا القصر المنيع وقاماته وحجراته الواسعة المعلقة بكل حين هال في من التحف والآثار والستائر . وكذلك الحال في مناظر السفينة الكبيرة سواء من الداخل أو من الخارج .

وكان التصوير رائعا وناجحا في التعبير عن الأجواء المختلفة سواء بالظل والضوء واللون ، أو بزاوية التصوير واستغلال العدسات المختلفة في مواضعها ، أو بحركة الكاميرا في المناظر الداخلية أو المناظر الخارجية .

وكانت الموسيقى المرافقة ناجحة نجاح الصورة فساعدت مساهمة كبيرة في التعبير عن الجو ، وفي أحداث الاثر المطلوب . أما الإخراج فقد كان شاعريا في لسانه ، بارعا في توضيح العوامل النفسية ، وفي تجميع كل العناصر المختلفة لخدمة الموضوع وتحقيق خيال المؤلف ، وكان المخرج موفقا في توزيع الأدوار الكبيرة منها أو الصغيرة ، وتفوق بصفة خاصة في اختيار هذه الفتاة الحاملة « أسول » التي تسبب في دنيا الاحلام ، أسيرة تلك النبوءة الغريبة . وقد فكرت طويلا ، أثناء عرض الفلم ، في الشخصية التي ستقوم بدور « أسول » الطفلة عندما تنمو وتكبر .. ولأشك أنه احسن الاختيار ، كما احسن في اختيار شخصية

تبتعد المركب عن هذه القرية الصغيرة وتذهب الى عالم جديد ، كله خير وراحة وسعادة ... وتستحوذ هذه البوابة على عقل الطفلة في ساعات اليقظة والنوم ، وعندما أصبحت شابة كانت تذهب الى الشاطئ يوميا وتحقق في الأفق البعيد عنها ترى تلك السفينة ذات الاشرعة الحمراء . ويعتقد أهالي « كابريانا » أن « أسول » فتاة مسكينة قد اختل عقلها . هذه هي الحياة في هذه القرية الساحلية « كابريانا » البعيدة عن الحضارة والعمران .

وهناك حياة أخرى تختلف كل الاختلاف عن هذه الحياة ، وهي الحياة في هذا القصر المنيف ، الذي أقام وسط ضيعة متراصة الاطراف ، فوق مرتفع من الأرض تحوطه السحب ، وكأنه قصر الاحلام . فاذا دخلنا هذا القصر ، وجدنا أسرة غريبة مسن البشر . رجل اقطاع يقف في صلبف وكبرياء ، وزوجته المزهوة تحمل كلبا صغيرا من كلاب الترف والثراء . وهما يقفان امام احد الفنانين المرتزة ، يقوم يرسم لوحة كبيرة لهما في هذا الوضع المتكلف . وينتشر الخدم والأتباع في جنبات القصر ، يبحثون عن « جرای » سليل الجدد والجاه ، ليقتف بين الوالد والوالدة في هذه الصورة التذكارية . ولكن « جرای » جالس مع الشيخ المتفاني يستمع اليه باذنية ، وهو يروي قصص البطولة والمغامرات في البحار وحكايات « روبين هود » صديق الفقراء والمعوزين .. وأخيرا بعد البحث الطويل يحضرون الصبي « جرای » بالعودة ليقتف في الصورة بين والديه ، لكنه سرعان ما يفتر هاربا من هذا القيد وهذا الموقف المتكلف .. ويعلق بروحه في عالم الخيال ، الذي يملك عليه كل حواسه وتعبيره ، مع هذا الشيخ المتفاني وتعضي الأعوام تباعا يشب الصبي « جرای » ويصبح الشاب الوسيم صاحب المركب ذات الاشرعة الحمراء ، والى جواره هذا الشيخ المتفاني اخلص اصدقائه واحب الناس اليه .

وفي صباح يوم من الأيام . تظهر في الافق البعيد ، سفينة كبيرة ذات اشرعة حمراء . ويهبط منها قارب صغير يحمل « جرای » الى الشاطئ .. حيث تجمع الاهالي من رجال ونسوة واطفال ، وهم في عجب من هذه الظاهرة القريبة . وعندما ترى « أسول » الاشرعة الحمراء في الافق ، تعضض عينيها خوفا على النبوءة من الضياع ، وتفتح عينيها مرة أخرى ، ولشد ما تتولاها الدهشة ، فلم يكن خيالا ما رأت ، وإنما هي الحقيقة بعينها ، أن المعجزة

« جرای » طفلاً وشاباً ، وياقئ الشخصيات جذيرة بكل تقدير واعجاب كذلك .

٢ - « ابن الجيل »

(بالانوار الطييبة)

انتاج : موسيلم
اغراج : مسونوف
سيبارو : دونسكوف وغريد
لصوير : ديالوف
مائلر : فورونكوف ونونودسكين
موسيقى : كروتوف
تمثيل : ميترلاي ليبيديف
فالنودين

هذا ثالث فلم من افلام المهرجسان ، ويختلف موضوعه من بقية الافلام ، فهو يجمع بين طابع الافلام الوثائقية وبين طابع الافلام الروائية في موضوع واحد ، دون ملل أو تكلف . وفي هذا الموضوع بعض التوجيهات والخطب والمبادئ ، لكن في لطف ولباقة . ويبدأ الفلم بسيارة كبيرة فاخرة ، يقودها شاب في زهرة العمر ، والى جواره رجل متقدم السن ، قد خطت الحياة على جبينه ما مر به من الاحداث والاحوال . انه بطل القصة . . . وثقق السيارة طرورها غير ممدد ، بين سبيل من اللوربات والجرارات ، التي تقوم بالحركة والانتقال من مكان الى مكان تؤدي تثير الغبار من حولها . ان ظاهرة الجبل والمثل الشاق المتواصل ، تظهر لنا من القطبسة الاولى . يضغط الشاب على آلة التنبيه بمصيبة ، طالباً افصاح الطريق ، لكن الرجل الكهل بهده خاطره ويشرح له ان هذا العمل هو الاولى بالاهمية والاحترام ، انهم في سبيل بناء مصنع جديد من المصانع الضخمة لانتاج السيارات ويبدأ في رواية قصة حياته وكفاحه

لقد كان يعمل في عمر شديد في الماضي وكانت اسباب الحياة ضيقة على الجميع ، لكنهم كانوا يعملون بهمة ونشاط من أجل بناء صرح الدولة الجديدة ، من أجل النظام الجديد والمستقبل المشرق . يعود بنا الزمن الى عام ١٩٣١ حيث يلتقي البطل بالفتاة التي ملأت عليه كل معاني الحياة ، وسرعان ما تم الزواج ، والحياة تضي بالزوجين ، وفي كل يوم يزداد ايمانهم بان هذه الفتاة هي خير ما صادف في حياته من متاع لعين وزاد كثير . ثم تنجب له ولداً ، يشب وينمو ويصير فتى باعاً لكن الزمن يكثر من اتيابه لهذا البطل ويتزل به ضريات قاسية ، الواحدة تلو الاخرى ، ما قيمة كل هذا بالنسبة الى رجل يعمل بايمان واخلاص ، ويقدم لوطنه وشعبه

أجل الخدمات . زوجته الحبيبة طواها الموت ، وولده العزيز طواه الموت ، والاوامر تطلب منه نسف المصنع الذي بناه بيديه . . . هذه كوارث وتكبات اذا نزلت برجل عادي فهي كفيلة بتعطيم حياته ، وهند كيانه ، فيقع صريع الالم والياس والجنون . لكن بطلنا يختلف عن عامة الناس . لقد اقبل على العمل بهمة ونشاط ، وتغالي في قوة واخلاص ، ووجد فيه الزوجة والابن والاهل جميعا ، وكان مثالا نادرا في حياة المواطن الصالح ، وعاد من جديد ليقيم بنساء المصانع لانتاج السيارات ، بعد سلسلة من التضحيات والكفاح .

قد تبدو فكرة هذه القصة بسيطة ، لكنها فكرة خطيرة في حقيقتها ، وتتطلب جهدا كبيرا وفنا عميقا من كاتب السرد الفلمى والمخرج . وقد كان التوفيق حليفهما . وكان الاطار الذي ظهر به الفلم اطسارا غاية في الروعة والجمال ، على الرغم من جفاف الموضوع . . . ان قصة الفلم تروى قصة نشأة هذه الصناعة الجديدة ، صناعة السيارات ، وكيف تطورت خلال هذه الفترة التي تمتد من عام ١٩٣١ حتى اليوم ، اي قصة هذه الصناعة في ثلاثين عاما . والفلم يروي في الوقت نفسه ، قصة بطل من أبطال هذه الصناعة ، قصة كفاحه في حياته الخاصة ، وهي الجانب الخاص في الموضوع ، وقصة كفاحه في حياته العملية ، وهي الجانب البارز فيه . واذكر فيمسا بلى بعض المواقف واللقطات التي اثارت اهتمامي ، وهي جذيرة بالذكر والاهتمام :

١ - حينما تسلم البطل عام ١٩٤١ ، الامر الذي يطلب منه نسف المصنع ، حتى لا يستفيد منه الأعداء . . . غمر الالم والاسى وجهه وأعماق نفسه ، فقد أدرك بقله كمدير المصنع ، أهمية هذا الأمر وخطورته ، وضرورة الاسراع بتنفيذه ، لكنه بقله لم يفكر قيمة هذا الأمر ، فالمصنع بالنسبة اليه بشاية ولده الوحيد ، فكيف يقضى على ولده وهو في عتفوان شبابه وفي منتهى قوته . ؟ انها لحظة رهبة عندما هبط الليل وغمر الظلام كل الارحاء ، وانطلقت صفارة حادة في هذا السكون المخيم ، وتصاعدت السحب القرمزية من دخان الانفجار ، وتداامت المباني ، وتحطمت الآلات ، وضاع كل شيء في لحظة واحدة . . . وكان قد بذل في البناء كل ما يملك من جهد وأعصاب ، عاما بعد عام .

٢ - ومن مواقف البطولة هذا الموقف الذي ذهب فيه البطل يثير الهمة والحماسة في نفوس العمال ،

الأفلام ، هل تكون قبلية تمثيلية أم قبلية طبيعية ، فاجاب ببساطة وصراحة ان القبلة لابد ان تكون طبيعية . وأضاف قائلا : ان الممثل يجب ان يجسد كل ملكاته واحساساته وطاقتها الفنية في أداء الشخصية التي يقوم بها ، يجب عليه ان يتحرك ويتكلم ويتفاعل بكل ما يوحى به الدور من واقسع الحقيقة والطبيعة . وشرب على ذلك مثالا عندما امضى مدة طويلة في أحد مصانع الحديد ، ليتدرب على عملية قنية من العمليات الشاقة ، التي كان يتطلبها الدور الذي يقوم بتمثيله ... وهو لا ينكر انه قضى مدة طويلة في التدريب ، وان نتيجة عمله لم تكن في درجة عمل العامل المختص .

ولاشك ان ليبيديف كان موافقا كل التوفيق في تمثيل هذا الدور الذي يستعرض ثلاثين عاما من العمر ، سواء في الحركة أو الإيماءة أو طبقة الصوت أو قوة الانفعال الى آخر هذه الملاحظات الدقيقة التي جعلتنا نشعر انه شخصية حقيقية ، لا مثسلا نابعة يؤدي دوره بنجاح .

٤ - « القوة القاهرة »

(اسود وايض)

اتساج : ستوديوهات ديفيكوبكيف
إخراج : فيكتور ادميكو
مهاجرو : ميخائيل كورنيلوف
فيناى كاليين
ديتري كورينسوف
تصوير : الكس بروكوبيكو
مناظر : يوليفوف
موسيقى : شامو
تمثيل : ميخائيل كورينسوف ،
ميخائيل بيلونوف ،
تاتانا لينيسكو

يختلف هذا الفلم عن الأفلام السابقة في موضوعه وطريقة علاجه ، واسلوب إخراجة وتصويره . فالموضوع يعرض لنا قصة ناقلة بترول سوفيتية ، اثناء قيامها برحلة في عرض البحر عام ١٩٥٤ ، وإذا بمركب بحرية غير معروفة الجنسية تعترض طريقها، وتامرأها بالوقوف والا اطلقت النار . يتشاور القبطان مع البحارة وأخيسرا يستقر الراى على التوقف . تقترب المركب الحربية من ناقلة البترول ، ويهبط جنودها كاتراصة والصمص و هم مدججون بالسلاح ، يأسرون القبطان والبحارة السوفيتية ، ويدفعون بناقلة البترول الى ميناء «تايوان» تحت الحراسة المشددة . هؤلاء من رجال الصين الوطنية (شائع كاي تشيك) . ويلقون بالأسرى في غياهب

ويدفعهم لانقاذ الأسمنت من العطب ، حيث ان السماء كانت تنذر بالمطر ، وفلا أمطرت ، ولكن العمال بعد جهود جبارة استطاعوا اتمام عملية الانقاذ على خير وجه ، وبدعوا يقنون ويرقصون تحت وابل من الأمطار ، وهم في نشوة من لذة الانتصار على الطبيعة . حدث هذا في الوقت الذي كان بعض المهندسين المسؤولين ليعبون الورق مع بعض الخبراء الأمريكيين ، فقد كانوا من الرجميين ، الذين لا يؤمنون بالنظام الجديد ، وهازالوا يعيشون في اغصات النظام القديم ، الذي انقضى ولن يعود .

٣ - عندما سقطت الزوجة الحبيبة صريعة أزمة حادة من أزمات المرض ، ولم يكن العلاج متوفرا ، فيضطر الزوج الى نقلها الى المدينة ، ويركبون سيارة متهاكة ، تشق طريقها الوعر بصعوبة ، وسط الغابة المغطاء بالثلوج . البرد شديد والثلج يتساقط . الوقت يمشى وموعد القطار يقترب . . انهم يبذلون كل جهودهم من أجل انقاذ المريضة حتى يصل القطار . لكن القدر الصاى اراد ان يضرب ضربته القاسية . فقد اقبل القطار وتوقف عن المسير ، وهبط المسؤول واقترب من السيارة الواقعة ، ورجاهم ان يسرعوا بنقل المريضة . ويسود الصمت الموحش وتتجدد الدعوة « الى العيور » وينظر الرجل داخل السيارة فيدرك طول السألة . ويعرف ان المريضة قد قضت نحبها . فيجئى رأسه ويعود الى القطار الذي يتحرك ويتابع المسير ، في الوقت الذي تنطلق صفارة حادة حزينة وكأنها تشارك في العزاء ، أو تعلن نأ الوفاة وسط همدا الغضاء . .

٤ - بعد وفاة الزوجة بقليل ، تسلم البطل إشارة من ادارة الجيش ، تفيد بان ولده قد مات شهيدا في معركة الحرية والشرف . هذه ضربة قاسية ثالثة تهبط على هذا الرجل ، وبالرغم من كل هذه الضربات والتكتبات ، فانه لا يراى يجد في نفسه القوة والشجاعة ليتسل على الحياة ، ويعمل بهمة ونشاط . هذا هو واجب الانسان ، ما دام له قلب ينبض ونفس يتردد، يجب ان يكون في ركب الحياة وخدمتها دائما .

وقد حفسر « ليبيديف » بطل هذا الفلم الى القاهرة مع الوفد الروسى الذى حضر المهرجان . والمعيب انك اذا شاهدته في الطبيعة وتحدثت اليه تجده شخصية أخرى ، تختلف كل الاختلاف عن الشخصية التي تشاهدها في الفلم . وقد سمعته يجيب أحد السائلين ، عندما ساله عن القبلة في

التعبير عن الحدث وتقوية المعنى . ولم تكن الجهود الفنية الأخرى بأقل من التصوير ، فقد بلغت المناظر والموسيقى والتوليف الفلمى (المونتاج) درجة ممتازة من النجاح والتوافق الفنى . كما أن البناء الدرامى للقصة ، واعدادها للسينما ، والإخراج والتمثيل . كلها كانت قوية بارة فى ادائها وفى انتقالاتها .

٥ - «رحلة خطيرة»

(بالألوان الطبيعية)

انتاج : ليفيلم (لينجراد)

إخراج : فلاديمير ليتين

سيناريو : كايستير

تصوير : ميكييف

مناظر : روديكوف

موسيقى : باسبر

مهندس : بازاروفا ، بيايوتوف

عندما قيل لى أن هناك فلما مضحكا بين أفلام المهرجان ، لم أصدق ، لكن الذى حدثنى بهذا القول عاد ليقول : وأنه فلم ممتاز . ورجسأتى أن أحضره ، فهزرت رأسى موافقا وأن كنت أنوى على غير ذلك يبنى وبين نفسى . ويرجع هذا الى سببين : الأول أنى لا أميل الى الأفلام المضحكة عامة ، والثانى أنى لا أومن بقدرية السوفيت على تقديم الأفلام المضحكة الخفيفة . فهؤلاء القوم الجادون فى الملامهم ، الموجهون فى مؤسراتهم ، الجادون فى تنظيماتهم من الصعب أن يقدموا شيئا مضحكا ناجحا .

ومرت الأيام ووجدتنى مع الجمهور فى صالة العرض ، أشاهد فلم «رحلة خطيرة» : وكانت الصالة تضح بالضحك والتعليقات الطريفة ، إذن فالفلم قد نجح وفاز بالرضا والإعجاب من كل المشاهدين . كبيرهم وصغيرهم على حد سواء ، والواقع أنى أعجبت بالعلم ، وأعجبت بتوفيق الوحدة الفنية التى قامت بتنفيذه ، فى هذا الجو الخطر ، وبهذه الروح الفكاهية المرحه ، التى فاضت على الجميع بشرا وسرورا .

وموضوع الفلم ، كموضوع معظم الأفلام المضحكة ، لا يمكن تلخيصه الا فى كلمات قصيرة . مركب فى عرض البحر ، تحمل شحنة من الأقفاس الحديدية ، التى تحوى عددا من الثمور وأسدا وقردة . ويقبل القبطان والبحارة هذه الشحنة ، حيث أن مسدرب الحيوانات البارع يراقبهم فى هذه الرحلة . ولا توجد على ظهر الباخرة الا سيدة وأحسدة ، هى قريبة القبطان وحبيبة مساعد القبطان وتعمل مساعدة فى

السجون ، ويطلبون منهم الاعتراف بأنهم ساخطون على نظام الحكم فى الاتحاد السوفيتى ، وأنهم راغبون فى التخلي عن جنسيتهم وأهلهم وأوطانهم ، ويتمنون العيش فى الصين الوطنية ، حيث البجوحة والحرية والرخاء . لكن الأسرى يتحدثون على الصمت ، وعدم امضاء هذه العريضة . ويتعرضون لصنوف من التعذيب والإذلال حيناً ، والوان من التحايل والتضليل والأغراء وتخريب الأعصاب حيناً آخر . ولا يزيدهم كل هذا إلا عزمًا وأصرارًا على ما اتفقوا عليه من خطة موضوعة وهى ألا يتكلموا أبداً ، والا يؤقعو على هذا الاعتراف وأخيرا ينتصر الحق ، وبأنهم الفرج ، ويطلق سراحهم ويعودون الى بلادهم مرفوعى الرأس بين ترحيب الأهل والأقارب ، وتقدير المسؤولين لبطولتهم .

وقد أحس بعض المتفرجين بالملل فى هذا الفلم ، وذلك بسبب التطويل والتكرار فى مناظر العنف والتعذيب من ناحية ، والاستطراد فى مواقف التشويق وأثارة الأعصاب من ناحية أخرى . ولا عجب فان هذا الفلم طويل فعلا ، ويبلغ طوله حوالى خمسة عشر فصلا ، أى أن مدة عرضه تستمر ساعتين ونصف الساعة ، وهو أصلا عبارة عن قسمين ، يعرض كل منهما منفصلا عن الآخر . وهذه الطريقة متبعة فى الإنتاج السوفيتى فى الأنواع السوفيتية . وقد شاهدنا كثيرا من الأفلام فى ثلاثة أجزاء أو فى جريدين ، يعرض كل جزء على حدة . وهذا النقد قد يوجه الى خطة الإنتاج السينمائى فى روسيا ، وهو يحتاج الى مناقشة ودراسة قصد لا يحتملها هذا المقال . وهناك نقد آخر يوجه الى فلم «القوة القاهرة» ، وهو أن الدعاية السياسية والتمرة المذهبية قد لعبتا فيه دورا واضحا ، عن طريق تمجيد المقاومة الشعبية بشكل مبالغ فيه ، أو على الأقل قد يبدو كذلك لعامة الناس . وكان الأفضل الا يعرض هذا الفلم فى المهرجان ، أو أن يعرض بعد أجزاء عملية المونتاج على نطاق واسع ، لتخفيف ما شعرنا به من تكرار وإطالة ، وليكون فى الطول المادى للأفلام .

كل هذه المآخذ والنقادات لا تمنعنا بأى حال من أن نعتزب بالتوفيق الذى حققه هذا الفلم فى التواصى الفنية المختلفة . فهو أول فلم من أفلام المهرجان لم يصور بالألوان ، وعلى الرغم من ذلك فقد قام المصور بخلق الأجواء الفنية ببراعة وأحسن استغلال الظل والنور ، والأسود والأبيض ، وزوايا التصوير ، فى

الفلم تم بواسطة ثلاث كاميرات . وكان المصورون بصورون وهم داخل الإقفاص الحديدية في كثير من المواقف ، وعملية التركيب والسياق بعد ذلك كانت موكولة الى فئتي التوليف الفلمى (المونتاج) ، ولهذا فالتصوير والمونتاج هما أكثر التواحي الفنية في هذا الفلم ، استحقاقا لكل تقدير وإعجاب .

ولا نغفل كذلك نجاح التواحي الفنية الأخرى . فالتعتيل والإخراج والاعداد السينمائي كان لسهه الفضل في تحقيق مثل هذا الفلم . ويكفى أن نشير الى بساطة الإخراج واعتماده على الحركات القديمة البدائية في الأفلام المضحكة .. فقد استعمل الحركة البطيئة والحركة السريعة واستعمل حركة الكاميرا الى الوراء ، واستعمل العدسات المقربة (الزوم) في مواضعها لكن بطريقة سهلة ومعبرة وقاية في الإقناع والتأثير . ولا نزاع أن هذا الفلم يعد لونا جديدا في الأفلام السوفيتية .

٦ - « مفارقات بحار » أو « شراع أبيض يلعب »

(أسود وأبيض)

إنتاج : ستوديوهات الأطفال

(جوركي)

إخراج : ليون شين

مصورون : كاتاريف

مصورون : مولنا سترسكي

موسيقى : راد شيفير

تكميل : إيجور يوت

توزيع : رويج

هذا فلم قديم في إنتاجه وإخراجه وتصويره ، وقد سبق عرضه من زمن بعيد . ولست أدري الفرض العام ، اللهم الا اذا كان ذلك لتقديم نموذج من الإنتاج السينمائي في قسم المحفوظات ، ويغلب على ظني أن فكرة عرض هذا الفلم في المهرجان جاءت بنت ساعتها سبب أو لآخر . والدليل على قدم هذا الفلم هو هذه النسخة الرديئة من « الكونترتيب » التي عرضت علينا . ويكفى أن نعرف أنها من إنتاج ستوديو قديم ، لا وجود له اليوم ، وقد أطلق عليه أخيرا اسم ستوديوهات جوركي ، وهو من الاستوديوهات التي تعنى صناعة خاصة بأفلام الأطفال والأحداث . وموضوع الفلم يعرض علينا قصة هرب أحصد بحارة المدعة «بوتكين» ، ومطاردة البوليس السري له وتضييق الخناق عليه ، كما يعرض بداية المقاومة الشعبية لنظام القيصريّة قبل الثورة ، وقسم

الطبخ ... ومشاكل الجنس اللطيف في مثل هذه الرحلات وتمامه معروفة . ويلهو القرد ويفسك الأفعال وتخرج الثمور والأسد تترىض فوق سطح الباخرة . تصور حياة هؤلاء البحارة الإبطال وقد اختلط عليهم الأمر ، أنهم يبحثون عن المدرب . كيف يخفون ، وكيف يهرون من الموت المحقق . والمدرب يلهو في «الباتيو» وإذا بأحد الثمور يدخل عليه ، ولك أن تتصور حالة هذا المدرب مع الثمر الكاسر ، لو عرفت أنه أجهل من دابة في أي شأن من شؤون الحيوانات المستأنسة . وماذا يكون حاله مع هذه الحيوانات المتوحشة . ولك أن تتصور الأسد الهصور وقد دخل الى غرفة نوم القبطان وتناول حبوبا منومة فنام وجميع البحارة يحاولون القبض عليه وهم في منتهى الخوف والخوف والاضطراب . ولك أن تتصور بعض البحارة وقد دخلوا الإقفاص الحديدية واغلقوا على أنفسهم الأبواب . والحيوانات تروح وتجيء بحرية فوق ظهر المركب . وتقبل الفتاة الوحيدة على الثمور وتلاعبهم ، وتطلب جراحهم وتتملق الثمور بها حتى أنها تسقط في البحر فتنتبها الثمور لانتقاذها . وكانوا بالقرب من أحد الشواطئ . ولك أن تتصور حالة الهرج والمرج التي استولت على المبحر المحبين والمستحتمات .

الواقع أن مثل هذا الموضوع يجيب على المسئلة مساهدته ليعرف ما فيه من مفاجات مشيرة ، ومفارقات مضحكة ، ومواقف تثير حاسة من الضحك . ويكفى أن نعرض مظاهر الخطورة والصعوبة في تنفيذ مثل هذا الفلم :

١ - أن تدريب الحيوانات والسيطرة عليها أمر معروف في السيرك وعلى الأرض ، ولكن تدريبها وتدريبها فوق ظهر مركب في عرض البحر ، أنه أمر عسير وخطير يحتاج الى مهارة ودقة وقوة انتباه .

٢ - أن الممثل عندما يخطئ يكون في الإمكان إعادة تصوير اللقطة مرة أخرى ، لكن الحيوانات عندما تدربها على عمل من الأعمال ، وتخطئ ، لا تستطيع أن تعيد اللقطة كما هي الحال مع البشر .

٣ - في العمل مع الممثلين يستطيع المصور أن يختار الزاوية ومستوى الارتفاع ، وأن يغير زاوية ليتحرك قليلا الى اليمين أو الى الشمال في اللحظة الأخيرة . ولكن في تصوير مثل هذه الحيوانات لا يمكن اتباع هذا الأسلوب . والفريق أن تصوير هذا

الأطفال بدور بطولي ، في مساعدة الثوار الشجعان ومقاومة الظلم والطغيان . وكان الولد ابن الصياد هو بطل العلم الحقيقي ، وكان موقفاً أدائياً وتمثيله ، وإن انتزه هذه الفرصة لأوجه الانتظار إلى ضرورة العناية باختيار أفلام المهرجان ، لتكون جميعاً في درجة مشرفة سواء من النواحي الصناعية والآلية ، أو النواحي الفنية والموضوعية .

٧ - من أجل حياة أفضل

(بالألوان ونطاق بالعربية)

اشباح : موسيلم
اخسراج : رايرمان
سيناريو : جيريلوتش
تصوير : شيليكوف وپول
مناظر : ماحدوف
موسيقى : شديري
تمثيل : معيني اوربانسكي
وسوق ماقولنا

يرى هذا الفلم صفحة مريرة قاسية من حياة الشعب الروسي في بداية سنى الثورة ، فقد بدأت حوادثه حوالي عام ١٩١٨ ، وهو يتقدم يوضح وصراحة ما تحمله الشعب في هذه السنوات ، من اليأس والحزن والتشرد وعدم الاستقرار . أن المعركة بين دعاة الثورة وأعدائها كانت معركة دامية عنيفة بين البيض والحمراء ، بين القديم والحديث ، مليئة بمناظر الوحشية والخطف والاعتداء وسفك الدماء .

هذا هو « فاسيلي » أحد جنود الجيش الأحمر ، يهبط على إحدى القرى ليلاً ، يبحث عن مأوى يلجأ إليه . وفي البيت الذي يؤويه يلتقي لأول مرة « بايتا » ، ست الدار وزوجة « قيدور » الجشع ، الذي يبعد المال ولا يؤمن بالنظام الجديد ، ومن حوله بعض أنصاره ومؤيديه . ينشأ حب صامت بين « بايتا » و « فاسيلي » . ولهذا يرحل في اليوم التالي . وبعد فترة من الزمن يلتقى « فاسيلي » بايتا مرة أخرى . وفي هذه المرة لا يتمالك نفسه ويكشف لها عن حبه وعواطفه الكامنة ، وتبادل الحب والمناقشة لكنها تخشى الفضيحة والعار ، وتخشى العرف والتقاليد ، وتهرب منه وتعود إلى القرية نادمة . لكن الزوج يضربها بالسوط ويقسو عليها فتخرج هاربة من البيت ، ويعرف فاسيلي ما حدث ، فيترك عمله وذهب لحمايتها . وفي الغد يلتقى الإنسان ، فوق الأرض الجرداء ، وتحت السماء الملبدة ، ويتبادل على الحياة معاً ، كزوج وزوجة رغم كسل شيء .

ويرزقان طفلاً يكون أمل والديه . لكن الوالد يسقط مضرجاً في دمه في موقف بطولي رهيب ، وتبقى « بايتا » وحيدة . وهنا يظهر الزوج القديم « قيدور » ، ويصنع عنها ويرجوها أن تعود إليه لكنها ترفض هذا العرض ، وتضم طفلها الرضيع إلى صدرها وتسير في طريق طويل ممتد ، وتعقد العزم على الكفاح ، من أجل مستقبل مشرق . من أجل حياة أفضل . هذه هي قصة الفلم يرويها الابن وقد كبر وشب ، وكان يسميها دائماً من أمه . والمواقف الجديرة بالذكر والاهتمام في هذا الفلم كثيرة لكنني اكتفى بذكر بعض هذه النماذج :

١ - موقف اللقاء بين « فاسيلي » و « لينين » في موسكو ، كيف طلب فاسيلي المسامر بحرارة وصدق ، وكيف ارتاح إليه « لينين » وناقشه في بساطة وهندوء .

٢ - عملية نقل الطوب والحجارة من القطار إلى الأرض ، لانهاء بناء محطة الكهرباء ، وكيف أن النساء والفتيات اشتركن مع الرجال في هذا العمل العنيف ، وقيداً استمر العمل طوال الليل والنهار ، دون كلل أو استرخاء . وكان تصوير هذه العملية في الليل على ضوء المشاعل تصويراً رائعاً .

٣ - محاولة الإجموع واليأس والمرض التي سادت البلاد ، عندما لم يوجد الدواء والعلاج ، ثم عندما انعدم وجود الدقيق من المخازن ، ولم يحضر القطار المحمل بالدقيق في الموعد المحدد . وتمضي الساعات والقطار لم يصل ولا أخبار جديدة . والجوع يشتد ويقسو . ولا يجد فاسيلي بدا من الذهاب للبحث عن قطار الدقيق .

٤ - الموقف بين فاسيلي وبين سائق القطار ومساعديه وقد وجدهم في سبات عميق ، فقد انتهى الوقود من القاطرة ولجأوا إلى كوخ مهجور ينامون فيه ولا يشعرون بالمسؤولية الملقاة على عاتقهم . وكيف وقف فاسيلي وحده يقطع الأشجار ويجمعها لتكون صالحة للوقود . ويشير إخلاصه حماسهم فيشتركون معه ، ويحركون بالدقيق إلى القرية الجائعة .

٥ - المؤامرة الخطيرة لاحتراق القرية . مناظر الحريق وفزع الأهالي وصراخ الأطفال . والنار تاكل وتقضي على كل شيء أقاموه في أيام وشهور ، وبدلوا فيه الجهد والعرق والدموع . مؤامرة الخونة الرجعيين الذين يقاومون كل جديد .

وأعترف بأن تعريب هذا الفيلم ، يعد من أصعب عمليات التعريب ، التي شهدتها في حياتي الفنية منذ عام ١٩٣٦ . ويجدر بي أن أحيي الفنانين العرب الذين أسهموا في تمثيل هذا الفيلم ، وهم محمد السبع ، كمال حسين ، سلوى محمود ، عبد الرحيم الزرقاني ، عبد العليم خطيب ، محمود حمزى ، وأحمد زكى . كما أحيي أحمد اسماعيل الذى قام بتلك العملية الهامة وهى مطابقة الصوت للصورة .

ثانياً : أفلام المعرفة

الآن وقد انتهى الحديث عن الأفلام الروائية الطويلة ، التى تم عرضها فى المهرجان يحق لنا أن

« سماء صافية »

٦ - كانت آثار تلك المؤامرة بشعة تمثلت فى سطو الخارجين على الثورة ، وأعمال التخريب التى قاموا بها ، وهجومهم على قطار الدقيق للاستيلاء على مسا فيه . ويحاول فاسيلى وحده مقاومة هذا الاعتداء على حق الشعب والاهالى اما كل انتصاره ومعاونيه فمشفولون بالحريق الهائل فى القرية وهو وحده يقف فى وجه هؤلاء الغولة المعتدين فيطلقون عليه النار ، مرة وأخرى ، وثالثة ، وهو يتماسك ويقاوم لكنه يستقط فى النهاية فى الوحل والطين ويموت ميتة الإبطال بفعل يد مرتجفة خائنة .

ويجدر بي فى هذه المناسبة أن أوجه الانظار الى قدرة الممثل الروسى الذى قام بتمثيل دور « فاسيلى » فهو « أوربانسكى » نفس الممثل العبقري الذى قام بدور البطولة فى فلم « سماء صافية » .

والنقد الذى قد يوجه الى هذا الفيلم الكبير من الناحية الموضوعية ، هو أنه يتعرض لقصة محلية بحتة ، خاصة بحياة الشعب السوفييتى ، مليئة بالمرارة والقسوة ، التى قد لا يتحملها عامة الناس . اما من الناحية الفنية فقد بلغ الفيلم درجة عالية من الاتقان فى الإخراج والتصوير والتمثيل وكل العناصر الفنية الأخرى .

وهناك نقد آخر سمعته من كثيرين ، من شاهدوا هذا الفيلم ، وهو أنهم كانوا يفضلون مشاهدة هذا الفيلم ناطقاً باللغة الأصلية لا العربية ، ووجهتهم فى هذا النقث أن عملية الدوبلاج والتعريب لم تكن ناجحة تماماً ، وأن تسجيل الصوت وعملية مزج الأصوات (الميكساج) كانت رديئة فأساء ذلك الى الفيلم .

وقيل أن العرض السينمائى هو السبب فى خلل الصوت وضياع قيمته . ولست أدري ما السر فى أن هذه الظاهرة لم تكن واضحة بهذا الشكل إلا فى هذا الفيلم بالذات . وأنا باعتبارى من أقدم العاملين فى تعريب الأفلام الأجنبية ، أرى حقيقة هامة يجب الاهتمام بها فى المستقبل ، وهى أن كل الأفلام ليست صالحة للتعريب ، بل يجب أن تختار الأفلام التى تعرب بعناية ، كما أن عملية التعريب يجب أن تهتم بالجوه وروح النص أولاً ، ثم بالمظهر ومطابقة الصوت للصورة ثانياً . وأرى أن الحديث فى هذا الموضوع يتطلب شرحاً وتفسيراً ، قد لا يكون هنا مجاله ، وإنما أكتفى بالإشارة الى الجهد المشكور الذى قام به « سيد ميسى » فى تعريب هذا الفيلم . وقد وفق الى حد كبير فى اختيار الممثلين والممثلات ولم يوفق فى صياغة الحوار .



« من أجل حياة الفضل »



نتناول بالحديث في كلمة عاجلة ، هذه الافلام القصيرة من افلام المعرفة ، التي شاهدها في هذا المهرجان ، وكل هذه الافلام تم تصويرها بالالوان الطبيعية ، وهي ستة افلام :

١ - «العزلة الصغيرة» : وهو عبارة عن رسوم متحركة بطريقة جديدة تعتمد على البساطة في التخطيط ، دون الاهتمام بالتفاصيل ، وهي اقرب الى الصورة المتخيلة ، ومذاهب التصوير الحديثة . وتختلف لذلك ، عن الصورة الحقيقية التي تعودنا مشاهدتها في افلام الرسوم المتحركة .

والقصة تروى حياة هذه العزلة الصغيرة ، التي غافلت ذوبها ، وذهبت تلهو وتلعب ، بعيدا في قلب الغابة . وتهبط الأمطار ، وتساقط الجليد وتقع في ورطة بين الحياة والموت . ان الحيوانات الكاسرة تجد فيها صيدا سهيا . لكن الطيور والحيوانات الاليفة تتجمع وتتضامن ، لاتخاذ هذه الضحية البريلة من يرائن الموت المحقق .. وبعد جهد تعود العزلة الصغيرة سالمة الى ذوبها ، وهي نادمة على فعلتها المشينة .

وفي هذا الفلم معان عديدة من جمالي التجهيز على دفع الخطر ، ومن اجل الخير والسلام وضرورة اطاعة الكبار ، وفيه توجيه للاطفال للاشتياك ، الذين يقدمون على المخاطر دون حذر او انتباه . وقد اعجبت بفكرة الموضوع وتتابع اللقطات والموسيقى والالوان ، لكن هذه الطريقة الجديدة في الرسوم المتحركة ، لم تكن موفقة وغير مقنعة كل الاقتناع .

٢ - «اغاني من سيبيريا» : وهو فلم يقدم مجموعة من الاغاني والرقصات الشعبية في هذه المناطق الممتدة من سيبيريا . وهو يجمع بين تصوير المناظر الخارجية ، للطبيعة في اجواها المختلفة ، وبين التصوير الداخلي في احد المسارح الفنية . وهذا الفلم يوحي بفكرة قديمة معروفة ، وهي ان الاغاني اما ان تكون من وحى الطبيعة ، واما ان تكون من وحى اعمال البشر في حياتهم اليومية . ولهذا كانت اللقطات بين التصوير الخارجي والداخلي ، تقدم هذه الاغاني الواحدة تلو الاخرى في روعة وجمال وتتابع مربع .. وقد تحاليل المخرج والكتاب على تخفيف وطأة الاغاني بالرقصات والحركات المرحية . وهو فلم متوسط من الناحية الفنية .

٣ - « شجرة عيد الميلاد » : وهو فلم قصير يبدأ بلقطة لطفل ، وهو يدخل القاعة الكبيرة ، حيث اقيمت شجرة عيد الميلاد وسط القاعة . ويتقدم الطفل في خطوات وثيدة ، وهو يتأمل هذه الشجرة ، ويحدق في اغصانها التي تدلت بما حملت ، من لعب وعرائس وكرات مختلفة الاشكال والالوان . وانتقل بعد ذلك الى الابدي العاملة في المصانع التي تصل الليل بالنهار في اعزاز هذه اللعب والعرائس ، فنرى النساء والفتيات والرجال والشباب وهم يواصلون العمل في الخشب والزجاج والتماس ، وكيف يجرون عمليات الصباغة والتشكيل ، والتلوين والتنسيق . كل هذا في تتابع شيق جميل ، وفي لحظات مكبرة وقريبة ، توضح تفاصيل العمل في هذه الاعمال ، التي تقدم هدية للاطفال يوم عيد الميلاد في جميع البلاد . ونعود في النهاية مرة اخرى الى القاعة الكبيرة ، حيث يظهر «بابانويل» ومن حوله الاطفال ، صبيان وبنات ، يرقصون وبلعبون حول شجرة عيد الميلاد ، ويغوز كل منهم بهديته ولعبته ، وهو فرح سعيد .

هذا الفلم جديد في لونه ، قوي في تعبيره ، وهو يجمع بين الافلام الثقافية والتعليمية والافلام التي تعنى شؤون الاطفال ، في عرض شيق وسباق جميل . يرضى هوى في نفوس الكبار والصغار على حد سواء ، ولطائف الموسيقى المرافقة تعبر عن الجو اصبق تعبير . كما كان التصوير والالوان وتتابع اللقطات أدوات طيبة في يد المخرج ، فاستطاع ان يقدم بها تحفة فنية رائعة . وهذا الفلم يعد من الافلام المتأثرة بين افلام المعرفة في المهرجان .

٤ - «نهر الفولجا» : هذا النهر العظيم الخالد الذي يخترق روسيا ، والذي تغنى به الشعراء والادباء ، وصار اسمه علما من الاعلام يتردد على كل لسان ، وفي كل بلد . يعرض هذا الفلم قصة هذا النهر ، فيعرف بكل خصائصه ومميزاته طوال فصول السنة ، ويقدم المعلومات الجغرافية والزراعية والاقتصادية ، ويشرح حياة الاهالي الاجتماعية على شاطئيه ، ونرى القوارب البخارية التي تروح وتجيء في النهر ، تعمل الزوار والسياح من كافة انحاء البلاد ، للاستمتاع بروعة الطبيعة وجمالها .

ولقد تعاونت كل الجهود الفنية في هذا الفلم ، لتقدم لوحة فنية رائعة الجمال ، بليغة التأثير ، فالتصوير والالوان والموسيقى وتتابع اللقطات وصوت التعليق الرخيم الهادئ ... وتجميع

المخرج لكل هذه العناصر في أسلوب شاعري ساحر ، في شكل فني يستولى على القلب والشعور والعقل والخيال . ان هذا الفلم مخفزة من مفاخر الانتاج السوفيتي في هذا المهرجان .

٥ - (بحيرة بيكال) : وهذا الفلم يشبه الفلم السابق ، هذا من حياة بحيرة ، وذلك عن حياة نهر . وهو يتبع خط السير نفسه من حيث توفيق كل العناصر الفنية في التعبير ببلاغة وبساطة من هدف الفلم . وأبرز ما في مثل هذه الأفلام هو الوحدة والتناغم المربع بين الإخراج والتصوير وتنايسع اللقطات ، وانسياب صوت الراوي . . وكان الصوت في هذا الفلم لغتنا عميقة النبرة دافئة الأعماق ، وهي تعبر أصداق تعبير عن البحيرة ، كما كان الصوت في الفلم السابق لغتنا كله ثقة واعتزاز ، يعبر أصداق تعبير عن النهر ، بعيدا عن أسلوب الخطابة والوعظ أو الدعاية والتوجيه . وكأننا كنا نشاهد قصيدة من روائع الشعر في صور متتابعة ، أو نسمع لحنا موسيقيا سيمفونيا من أرق الانغام .

ان هذا الفلم مخفزة ثانية من مفاخر الانتاج السوفيتي في هذا المهرجان .

٦ - (وادي الغزلان) : وهذا الفلم من الأفلام الوثائقية الصريحة ، التي تصور الحياة الجديدة بالقرب من القطب ، حيث تقوم مراهي تربية الرنة ، ويشرح الفلم العلاقة بين الإنسان وهذا الحيوان ، في الصيف والشتاء ، وكيف يقاوم الأهالي العواصف والطبيعة القاسية في هذه المناطق . انه فلم من الأفلام المشرفة وهو يحتاج الى أضعاف أضعاف الجهود التي يحتاجها أي فلم آخر . وهذا يؤيد ان الفنان في روسيا ، يبذل كل جهده ، ويتحمل التعب والمشاق ، من أجل ان يقدم فلما ناجحا ، يعتاز بطابع جديد وبجهد ملموس في الخلق الفني .

هذه هي الأفلام الستة التي عرضت في المهرجان ، أما اليوم السادس فقد أعيد فيه فلم «شجرة عيد الميلاد» .

ماذا اتحاد الفلم العربي من المهرجان ؟

مثل هذا السؤال لابد ان يتردد في بال كل من يهتم بالسينما وصناعة الأفلام . والواقع ان الفوائد

التي جنيها ، من وراء هذا المهرجان ، جمّة وعديدة . ونعيد ما سبق ان قلناه ، من ان الفنون مرآة الشعوب ، وأنه يجب على الإنسان في العصر الحديث ، ان يتصل بشعوب العالم ، ويشترك في حل مشاكلها . وهذا نتيجة طبيعية ليقظة الوعي الإنساني في قلوب البشر .

وقد لا يتمكن كل قنن من السفر الى الخارج ، ليتعرف على اتجاهات الانتاج الفني في البلاد الأخرى وتطوراتها ، ويدرس النظريات الجديدة في مختلف فروع الفن السينمائي ، ليستطيع ان يطعم عمله الفني بكل ما هو جديد مبتكر . لذلك فلا بد من إقامة مثل هذه المهرجانات بين الحين والآخر ، لتقوم بعرض النماذج الجامعة الشاملة ، للفنون المختلفة في تلك الدول والشعوب . وهي توفّر في الوقت نفسه على الفنان ، مؤونة السفر والانتقال .

ففي هذا المهرجان ثلاثة نماذج للأفلام الروائية الرائثة (الأولى والثاني والثالث) ، وهي تمتاز بروعة اعليلها السينمائي وجمال صياغة حوارها ، وتتابع السياق ورسم الشخصيات ، هذا من حيث الموضوع ، كما تمتاز بأسلوب في الإخراج اذ تعتمد على التصوير وتبشير الوجه ، أكثر من اعتمادها على الكلمة والحوار . وهي تمتاز ببراعة التصوير بشكل عام ، وجسب اختيار زوايا مع العناية بالتكوين الفني للصورة . . وجدير بالفنانين والكتاب لدينا ان يهتموا بدراسة هذه الخصائص والمميزات ، التي وضحت في هذه الأفلام الممتازة .

ولشد ما يسعدني ان تقوم بعمل فلم يجمع بين تطورنا الصناعي وبين حياتنا الاجتماعية ، خلال عشرة أعوام ، على غرار فلم «ابن الجبل» . على ان نهتم بابحاز الحوار وتركيزه ، ونعتمد على تعبير الوجه وتحريك قسماه ، تبرز صفات العمل السينمائي الحقيقية ، بعد ان صار الفلم لدينا ، أشبه ما يكون بالمرحبة او التمثيلية المذاعة ، من كثرة الكلام واستطراد الحوار في كل موقف وفي كل لقطة . واصبح طابع النجوم والأبطال في كل الأفلام ، واحدا قل ان يتغير أو يتشكل ، باختلاف الشخصية او الموضوع .

وفي هذا المهرجان شاهدنا ثلاثة نماذج من افلام المعرفة بلغت درجة رفيعة من الفن والجمال ، وهذه الأفلام هي : «شجرة عيد الميلاد» ، «نهر الفولجا» ،

« بحيرة بيكال » . ولا أجد ما يمنع مطلقاً من دراسة الأعمال الفنية الممتازة ، والعمل على تقليدها من أجل الصالح العام . لا مانع من عرض أميادنا ، وخصائص كل ميد ، بالأسلوب الذي شاهدناه في فلم شجرة عيد الميلاد . وجدير بنا كذلك أن نقوم بعمل فلم ، أو أكثر من فلم ، عن نهر النيل الخالد بالأسلوب الذي شاهدناه في فلم نهر الفولجا ، وأن نقوم بعمل فلم آخر عن بحيرة « فارون » ، على نسق فلم بحيرة بيكال ، ويشترط في كل هذه الأفلام البعد عن الدعاية المباشرة ، وعن الخطابة المنفرة ، والتوجيه الساذج الملل .

هذه هي بعض الفوائد التي وعاناها الدهن من أفلام هذا المهرجان .

ملاحظات عامة على المهرجان

١ - لشد ما تتولاني الدهشة ، وأما أعلم ما تعلمه جميعاً ، من تقدم الاتحاد السوفييتي في الملبسوم والكيمياء والطبيعات ، وفوزه الكبير الناطق في مجالات الأقمار الصناعية والصواريخ الموجهة كما أن أهل العلم والخبرة هناك ، لم يتمكنوا حتى اليوم من رفع مستوى مادة الفلم الخام ، وخصوصاً في الألوان الطبيعية ؟ . أنا لا أعترض على هذه الألوان الناعمة الهادئة . لكن من الملاحظ أن الألوان تكون واضحة ومعبرة في بعض الأفلام ، وتكون باهتة غير معبرة في أفلام أخرى كثيرة ، ولا سيما اللون الأحمر الغامق ، فهو يميل دائماً إلى البرتقالي . لا يمكن العناية بالفلم الخام وتوضيح الفوارق الدقيقة بين الألوان ؟

٢ - وعملية أخرى تعيب الفلم الروسي من الناحية الصناعية ، وهي عملية تسجيل الصوت ومزج

الأصوات المختلفة (الميكساج) إلا يمكن التدقيق في هذه الناحية والعناية بها ؟

٣ - تظهر الشارة صامتة في معظم الأفلام ولا ترافقها جملة موسيقية مميزة

٤ - ضرورة تخفيف حدة النعرة المذهيية ، والاقبال من أفعام النظريات والمبادئ الحزبية في الأفلام الروائية ، وتوجيه الاهتمام إلى الوعي الإنساني العام في العالم .

٥ - ضرورة العمل على مراجعة اللغة العربية ورفع مستوى الأسلوب الذي تصدر به مجلة الفلم السوفييتي ، فهي تظهر بأسلوب فجع غريب ، غير مقبول من الدوق العام ، بل غير مفهوم .

٦ - طبع نشرة سنوية أو كتيب صغير ، يضمن عرضاً وتعليقاً لأفلام الموسم ، مع فقرات من تاريخ حياة الفنانين والأبطال ، أمام الكاميرا وخلفها وشرح بعض النظريات الجديدة والمذاهب الفنية المختلفة ، وذلك لتدعيم الوعي الفني عامة ، ونشر ثقافة سينمائية ، وتعريف القراء والمتفرجين بنظام الإنتاج السينمائي في الاتحاد السوفييتي . ويشترط أن يتم طبع هذه النشرة هنا في مصر ، حتى تضمن سلامة اللغة العربية ، ونضمن ذبوع انتشارها بين الجماهير

٧ - أن القراء والجماهير في العالم العربي ، تقبل على مطالعة الأدب الروسي بشوق واهتمام . وجدير بنا أن نطالب بالاهتمام بترعرب ، مزيد من الأفلام الروسية المأخوذة من قصص كبار الكتاب الروس مثل « بوشكين » و « جوجول » و « تولستوي » و « جوركي » و « دوستوفسكي » ، أو الأفلام المأخوذة من الأعمال الأدبية العالية مثل « عطيل » و « الليلة الثانية عشرة » ... الخ .



صاحبه : « دستويسكى » و « تولستوى » ،
والروائى الكبير « فلوير » يؤاخيهِ ويبدى اعجابه
البالغ بفنه ، و « وريان » المؤرخ الفيلسوف يعطيه
ويرثيه بعد موته رثاء مؤثرا ، و « موباسان » ،
سيد كتاب القصة القصيرة يتحدث عنه بحماسة
باعتباره كاتباً وباعتباره رجلاً ، و « جورج مور »
الروائى الناقد يقول عنه : « القصة التى يرويها لنا
ترجيف هي اجمل شيء قدمه لنا الفن منذ العهد
القديم » والروائى البريطانى « جانزورنى » يقول
عنه انه ارق شاعر طبيعى كتب روايات ، وان هذه
الشاعرية هي التى مازته عن غيره من الكتاب العظماء
الروسيين المعاصرين له وجعلته يفضلهم من بعض
التواحي ، ورفعت مكانته عند كتاب الغرب ونقاده ،
وكان الكتاب الروائى الامريكى « هنرى جيمس »
من اكثر الناس اشادة بفن ترجيف وقد اتخذته
قدوة له ، ويحلو لكتاب الغرب أن يشيروا الى نازر
ترجيف بالثقافة الغربية واعجابه بها ، وربما
نسوا ان ترجيف اثر في ادب الغرب اكثر مما لاثروا
به ، وانه بالرغم من كونه قصى الشطر الاكبر من
حياته في فرنسا بعيدا عن روسيا الا انه مع ذلك
ظل روسيا في اعماله ، وناقدا نزيها لادب الغرب
وحضارته .

ولم تكن حياة « ترجيف » حافلة بالمغامرات
الشائقة والمواقف الخطيرة المشرفة ، ولا مثلاً
يحتذى في العفة والزهادة والنضحية بالنفس ، بل
تكان تكون - اذا خلت من بعض الحوادث الهامة -
حياة عادية مألوفة شبيهة بحياة اكثر الكتاب الذين
يتوفرون على الكتابة والتأليف ، ولا يكتفون من
المسارعة في الأحداث الجارية حولهم ، وانما ينفلتون
اليها نظرة تأملية فاحصة ، ولكن كثيراً من الكتاب
والنقاد الذين سحروهم فنه واعجبوا بطبيعته الشاعرية
وشخصيته المذهبة الحزينة اوا ان محاولة الكشف
عن اسرار فنه المعجز ودراسة عقبرته الاديبية
تستلزم معرفة ملاسبات نشأته ، وظروف حياته ،
معرفة مستفيضة مستوعبة لتبين العلاقة بين الفن
والحياة في شخصيته ، وبخاصة لان فنه وحياته
كانا شديدي الامتزاج الى حد كبير .

فأكثر حوادث قصصه ورواياته مستمد من واقع
حياته ومختلف تجاربه ، ومعظم الشخصيات التى
نطالعها في مؤلفاته مصوغة على امثلة مستمدة من
الحياة ، وقد قال عن نفسه انه لا يستطيع ان يخلق
شخصية دون أن يوجه خياله الى شخص حى ،
ويمكن ان نتعرف في رواياته على شخصية والده
ووالدته وبعض عموته واجدادهم الذين وصلت اليها
اخبارهم وسائر من لقيهم في طريق الحياة وممارسة
التجارب ، وحياته من أجل ذلك تلقى ضوئاً على
مؤلفاته وترشد الباحثين وراء اسرار فنه ، وتعين
على تفهم بعض جوانب عقبرته .

ولعل هذا هو السر الذى يبعث كتابا في طليعة
النقاد مثل « ادوارد جاورنت » الكتاب النقاد
البريطاني ، ومثل « اتقريبه موروا » كاتب التراجم
الفرنسي المعروف ، والكتاب الناقد الروسى
« بارمولونسكى » على كتابة حياة ترجيف واستقصاء
اخباره .

وممن وقعوا تحت سحر فن ترجيف وجاذبية
شخصيته الكاتب الماصر « ماجرشاك » . وقد
قام بترجمة بعض طرائف الادب الروسى الى اللغة
الانجليزية ترجمة صادقت ارباب النقاد واعجابهم ،
وكتب في احبته تشيكونف كتاباً قيماً ، وهو يعد
اليوم حجة في الادب الروسى يعتمد على مترجماته
ويوثق باحكامه .

والمعجب في فن « ترجيف » انه يجمع بين
البساطة المذهلة والاحكام الفنى الدقيق ، وبين قوة
العاطفة التى تثير مشاعر القارئ وهدوء النفس ،
وبين الملاحظة الدقيقة والواقعية وبين الشاعرية الملهمة
وهو يصف لنا في رواياته عالماً قد طوى عهده ولكننا
مع ذلك نشعر بقرب الشخصيات التى يحدثنا عنها
من نفوسنا ونشترك في احساسهم وخواطفهم ،
لان الالفه بينه وبينهم جعلتهم احياء في نفوس قرائه
ماثلين لحياتهم ، وهم روسيون من فرغم الى قدمهم
ولكنهم مع ذلك انماط انسانية لان الرجل كان فناً
اصيلاً صادق العاطفة مخلصاً في اداء رسالته الفنية .

وقد كان « ترجيف » معنياً بفن القصة وبعض
كلماته المتناثرة تتم على ذلك ، ولكننا لا نستطيع
ان نتبين هل كان وراء هذه السهولة والسلاسة
والانسجام نظرية في الفن يسترشد بها ، والظاهر
ان « ترجيف » الفنان كان فيه اعماق لا يسير
غورها « ترجيف » الناقد ، فقد ذهب اليه مرة

« اليوم الثامن بعد العشرين من شهر أكتوبر سنة ١٨١٨ وضعت غلاما اسمه جان في أوريسل ظهرا » . ولزيادة العلم أضفنا أن الغلام كان طوله واحدا وعشرين قيراطا وعمد يوم ٤ نوفمبر (وفاتها أن تذكر وزنه) .

وقد ورثت «فارفارا بتروفنا» الضيعة الواسعة عن عمها « إيفسان لانوفيتوف » ولم تكن أسرة « لانوفيتوف » من الأسر الروسية العريقة ، فقد كان تاريخ الأسرة المعروف لا يرجع إلى أبعد من أوائل القرن الثامن عشر ، وقد جمعت الأسرة ثروتها الفخضة بأساليب القسوة والوحشية وعدم التردد عن ارتكاب المظهورات . وقد وصف لنا «ترجينف» في كتابه « صور صياد » في شخصية « مالك الأرض الحرة أوفز يانكوف » كيف انتهب أحد أجداده قطعة من الأرض من أحد صغار المزارعين ، وذلك بمجرد ركوبه إليها وإعلانه أنها ملك له ، ولما هدده المزارع برفع الأمر إلى القضاء ضربه ضربا مبرحا ، ولم يتحركه إلا بعد أن وعده بأنه لن يعود إلى المطالبة بقطعة الأرض . وقد وصف لنا «ترجينف» في روايته « ثلاث صور » عم والدته الأعزب البخيل الذي ورثت عنه الضيعة تحرا اسم « فاسيل لاشينوف » والفتاة الناشئة « أوليا » التي حاول « فاسيل » استغواها في القصة هي أخته ، وقد أراد أن يفكر عن هذه الجريمة القلعية في أواخر حياته فبنى كنيسة في قرية « سياسكوي » دفن بها بعد مماته ، وزعم الفلاحون أنهم كانوا يرون شبحه وهو سائر فوق سد إحدى البرك الكبيرة في الضيعة حائلي القامة باحثا عن شيء في الأرض كما كانوا يرونه في أثناء حياته ، وقد سمع ترجينف قصة عمه هذا في طفولته وقد ذكرها في « مرج بزهن » وهي من أجمل قصص « صور صياد » .

ولم تتلق والدته شيئا يذكر من التعليم ولكنها اتهمت تعليم نفسها بالاكثار من الاطلاع على الأدب الفرنسي ، والقليل من الأدب الروسي ، ولم تكن تستعمل اللغة الروسية إلا حينما تتحدث إلى من دونها من الأتباع والحشم ، وكانت تجهل الأدب الروسي بعد « بوشكين » .

قال عنها « ترجينف » :

« ... ولهذا السبب فمع أنها ماتت في سنة ١٨٥٠ ، أي بعد أن ظلت أوالى الكتابة في المطبات

كاتب روائى ناشئ» وقدّم له أصول رواية من تأليفه ليدى «ترجينف» رأيه فيها ، فماب عليه «ترجينف» أنه جعل بظلة الرواية تخطيء في الحديث بمعنى أنها تقول كلاما لا يلائم شخصيتها . فقال له الشاب المؤلف : - ماذا يجب إذن أن تقول - فاغضب ذلك « ترجينف » وجعله يقول له :

- اجث عن الكلام المناسب فهذا عملك .

ولكن الشاب اعترض قائلا أنه لم يوفق في الإعتداء إلى التعبير الملائم ، فقال له «ترجينف» :

لا تعسني أعرف هذا التعبير ولا أريد أن ادلك عليه ، أن ايجاد التعبير المناسب بالبحث عنه من المستحيل ، أنه يجب أن يجري من منابه ، وفي بعض الأحيان ، يجب خلق التعبير أو الكلمة .

ونصح الشاب بأن يترك روايته حينما من الزمن ويرجع إليها بعد أن يواتيه التعبير المطلوب ، وأكد له أنه إذا لم يهتد إلى ذلك التعبير فإن ذلك معناه أنه لن يخلق شيئا له قيمته ومعنى ذلك أن «ترجينف» كان من هؤلاء الذين يرون أن التعبير الصحيح ، له ماله من الأهمية ، لا يأتي عن طريق الملاحظة وإنما ينبع من أعماق اللاوعي ، ولكنه مع ذلك يكسر من التحدث من فن الرواية وأهميه دفع الملاحظة ويرى أن على الروائي أن يلاحظ نفسه الوافي ملاحظة دقيقة وأهمية ، وأن تكون هذه الملاحظة قريبة من بريئة من التحيز والتعصب ، ولا يكتفى بذلك بل يقرأ ويدرس كل ما حوله ، ويتعمق في هذه الدراسة وهذا ما كان يقوم به « ترجينف » نفسه كما يبدو لنا من خلال وصف « ماجرشالك » لحياته قبل أن تثقل عليه الشيخوخة وتهاجمه اعراض الممرض والآلام .

وقد ولد « ترجينف » سنة ١٨١٨ من والدين من الطبقة الأرستقراطية في مقاطعة « أوريل » الواقعة في جنوب « موسكو » وشمال « أوكرانيا » وأمضى طفولته في تلك الناحية المنعزلة ، ولذلك استطاع أن يعرف جميع أحواله معرفة تامة ، ولما ذهب بعد ذلك إلى « جامعة بطرسبرج » و « جامعة برلين » تشبع بالمثالية الفلسفية والسياسية التي كانت شائعة بين أقرانه في تلك الفترة .

ويصف لنا «ماجرشالك» أخلاق والدة «ترجينف» فيقول أنها كانت سيدة شديدة التدقيق في تصرفاتها كثيرة المراعاة للنظام ، كتبت في مذكراتها يوم مولده:

الروسية مدة سبع سنوات فانها لم تعنى قط كتابا ولم تقرأ لى قصة واحدة او فصلا ، وحتى كتاب « صور صياد » لم تقرأ .

وقد عاشت والدته بعد وفاة والديها في منزل عمها في «سباسكوى» ، ولم تكن حياتها سعيدة لان عمها كان ينغم عليها كبريائها وانفتها وارادتها القوية التى لا تلين ، وقد مدهدا بالطرء من المنزل والحرماء من الميراث لولا انه مات فجأة في اعقاب نوبة قلبية .

وكانت «فارغادابتروفنا» في السادسة والعشرين من عمرها حينما اصبحت سيدة الضيعة واخذت تشيع شهوتها في القوة والسيطرة ، وكانت امرأة قصيرة ربة لها عينان واسعتان سوداوان ووجه عادى تشوهه آثار يثور تشبه بقايا مرض الجدري، وكانت مفرطة الكبرياء ، نزاة الى الانتقام ، شديدة القسوة ، يخشى بأسها الجميع ، ويخضعون لارادتها الصلبة التى لا تلين .

وقد قال عنها « ترجنيف » انها كانت تمثل طراز النساء الارستقراطيات في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وكانت تحكم عبيدها المزارعين بيد من حديد وتعاملهم كما يعامل القيصر اتباعه ورعيته .

وقد وصفها « ترجنيف » في قصتين من طرائف قصصه ، احدهما قصة « بيمى » والآخرى قصة « بونين وبابورين » . وقد أجرى على لسانها في هذه القصة كلمة لا بد انه سمعها منها كثيرا في انشاء حياتها وهى قولها :

« اننى احكم رعييتى حسبما يروقنى ولست مسئولة عن ذلك امام أى انسان » .

وكانت مقتنعة تمام الاقتناع ومتاكدة كل التاكيد ان لها الحق المطلق في ان تصنع بعيدها ما تشاء فاذا اشار عليها أى انسان ولو بطريق التلميح الخفى انه لا يحسن جلدكم بالسياط او ارسالهم الى « سيبيريا » او حشرهم في الجيش .. اثار ذلك تعجبها ودهشتها البالغة ، وكانت تقسم رعيته من الخدم والحشم الى طبقات كما في بلاط القيصر ، وكانت تلقب السائق القيم على الخمر ، برئيس حجاب البلاط ، وتسمى الفلام المتوط به حصل رسالتها « مدير ادارة عموم البريد » وتسمى خدامها من الفتيات وضيقات الشرف ، وكانت لا تسمح

لوصيفاتها بالزواج لانهن اذا تزوجن فقد يحملن اطفالا ، وكيف تستطيع الوصيعة ان تحسن القيام على خدمتها والاستجابة لمطالبها ونزواتها اذا كان لها طفل تراه وتمتعه ؟

وقد لاحظت مرة ان احدى وصيفاتها توشك ان تلد مولودا فامرت جواسيسها الكثيرين بمراقبتها وافضى اليها احد الجواسيس في الوقت المناسب ان الفتاة تخلصت من حملها بالقاء المولود في احصى البرك الكبيرة في الضيعة ، فبادرت الى اصدار الامر باستخراج الجثة من البركة ، فاخرجت الشبكة - علاوة على جثة الطفل الحديث الولادة - عددا من الهياكل العظمية لاطفال آخرين حديثى الولادة

ولم تكن تسمح لاحد من خدامها بالدنو منها او بالتحدث اليها الا اذا اذنت لها بذلك ، والويل لمن كان يخالف هذه الاوامر او يخطئ في مراعاة هذا « البروتوكول » .

وحينما كان يجيء احد « وزرائها » ليقدم لها تقريرًا كان يقف عند الباب خاشعا حتى تتنازل السيدة الى ملاحظة وجوده ، فاذا مضت دقائق ولم تسمح له بالثول بين يديها فمعنى ذلك انها جد مشغولة ، وعلى الوزير ان يعود ادراجا في هدوء وسلام .

وقد ظل « ترجنيف » بعد موتها بستين طويلة يذكر كيف اقصت احدى وصيفاتها لانها قدمت لها فنجان الشاي بطريقة غير مناسبة ، وكيف ارسلت شابين من عبيدها الفلاحين الى « سيبيريا » لانهما لم ينحيا لها بالخضوع الكافى .

وقد كان اصدقاء « ترجنيف » يعجبون من ضعف شخصيته ، وهم قدرته على المحافظة على المواعيد التى يحددها لهم ، وقد تأخر مرة من دعوة الى العشاء في الريف لان خادمه وسائق عربته اوقفا العربية ليتسليا يلعب الورق ، ولم يجد « ترجنيف » في نفسه القوة الكافية ليامرهما باستئناف السير ، ويعمل « ماجرشاك » ذلك الضعف الشديد بان اسراف والدته في فرض ارادتها واملاء سلطتها ومبالغتها في ذلك الى حد الهوس والجنون جعله يعقت كل القت فرض ارادته على اخوانه البشرحتى لو كانوا عبيدا له وخداما .

وقال « ترجنيف » لاحد اصدقائه :
« انى لم اولد لاحكم »

وقد انحدرت أسرة « ترجنيف » من أمير تترى يدعى « خان تورجا » وأصله من القبيلة الذهبية ، وقد دخل في المسيحية والتحق بخدمة الأمير « فاسيل الأعشى » .

ولم يكن زواج والده بوالدته زواجاً سعيداً ، فقد كان « سرجى ترجنيف » لا يخفى حقيقة كراهته الشديدة لزوجته ، وكان الرجل مفتوناً بالنساء محباً إلى نفوسهن ولذلك كانت غزواته النسائية لا تكلفه مجهوداً يذكر .

وقد وصف لنا « ترجنيف » علاقته بوالده في رواية « الحب الأول » وهي أقرب رواياته إلى أن تكون ترجمة ذاتية لحياته ، وهو فيها يقول عن والده :

« كان لوالدى تأثير غريب في نفسى - والواقع ان العلاقات بينى وبينه كانت عجيبة ، ولم تكن له اى مشاركة في تربيتى ، ولم يهني قط ، وكان يحترم حريتى بل كان - اذا جاز لى ان أقول - مؤدباً ممي ، ولكنه لم يكن يمكننى من الاقتراب منه ، وكنت له محباً وبه محبباً ، وكان يبدو لى نموذجاً للرجل ، ولولا ما كنت أشعر به من الصدود والنفور من ناحيته ، لكان تعلقى به شديداً وما كان اسمعنى بذلك لو ظفرت به ، ولكنه كان يوحى الى الثقة المطلقة به حينما يريد ذلك في التو واللحظة بإشارة واحدة حيثما اتفق ، وكان قلبى يفتح له وأبادلته الحديث كما أتحدث الى صديق يحسن الفهم او الى معلم متسامح ، ولكنه كان لا يلبث أن يعاوده فجأة الاعراض عني ، فيدفعني يديه بعيداً عنه ، ولكن في رقة ورفق » .

ويرى لنا في هذه الرواية ان والده قال له مرة :

« اخطف كل ما تستطيع خطفه ولكن لا تمكن احداً ابداً من القبض عليك ، ولعبة الحياة جميعها قائمة على أن تكون تابعا لنفسك »

ومرة أخرى قال لابنه : « أعرف ما الذى يمنح الإنسان حريته »

ولما سألته : « ما هو »



« فارغارا بتروفنا » والدة ترجنيف

على ان ضعف الشخصية هذا لم يجاوز منطقة حياته الخاصة ، أما من ناحية معتقداته فانه كان شديد التمسك بها .

وروى لنا « ماجرشاك » ظروف زواج والده بوالدته التي كانت تكبر زوجها بست سنوات ، وقد كان لجدته لاييه شعبة صغيرة قريبة من شعبة والدته ، وكان والد « ترجنيف » ضابطاً شاباً حينما ذهب الى « سيباسكوى » وزاته « فارغارا بتروفنا » وأحبته ، والظاهر انه سعى الى هذا الزواج ليصلح احوال أسرته المالية فقد كانت أسرته تمانى في ذلك الوقت أزمة عسراء ، ولم تجد لها مخرجاً من الضيق المالى الا بزواج ابنها من وأرثة ميسورة ، ومما زاد « فارغارا بتروفنا » تعلقاً بهذا الزواج أن هذا الضابط الشاب كان ينتهى الى أسرة من اسرق الاسر الروسية ، ولم يعجبه شكلها حين رآها ، وفكر في عدم اتمام الزواج ولكن والده توصل اليه ليتم الزواج وينقذ الأسرة من أزمته ويفرج كربها ، فأجابته الى طلبه وهو مكره وغير راض عن هذا الزواج .

اجاب : « انه ارادته ، ارادته الخاصة ، هذه الارادة تمنحه قوة احسن من الحرية ، فاعرف كيف تريد شيئا تصبح حرا ، ويتيسر لك بعد ذلك ان تامر »

ويستخلص « ترجنيف » من ذلك ان اباه كان يريد ان يعيش قبل كل شيء وفوق كل شيء ، وربما كان عنده شعور سابق بانه لن يستمتع بلعبة الحياة طويلا ، وقد مات في الثانية بعد الأربعين .

ويبدو ان « ترجنيف » في تقديره لاخلاق ابيه وشخصيته لم يلق بالا الى ان طفيان سلطة والدته وجبروتها واستبدادها لم تمكن اباه من ان يقوم بنصيبه في تنشئته ، ولم يكن يستطيع ان يسلك سلوكا آخر ، فهي كانت تملك كل شيء الا نفسه ، وقد ساءها ذلك وجعل حياتها جدياء كثيبة ، واحال حياة اولادها الى مأساة .

قال « ترجنيف » لاحد اصدقائه : « لا يوجد شيء اذكر به طفولتي ، وليس عندي ذكرى واحدة سعيدة لها ، لقد كان النظام الصارم هو السائد في دارنا ، وكنت اضرب في اغلب الاوقات لاسباب ناهية »

ولم تقل والدته من ضربه الا بعد ان حاول الهرب من الدار وضبطه المدرس الخاص الذي كان يعلمه اللغة الالمانية متلبسا بهذه المحاولة ، وقد اخبر المدرس والدته بذلك واوضح لها على ما يظهر سوء اثر الطريقة التي تتبعها في معاملة ولدها ، وحذرهما عاقبة ذلك ، فقللت من متابعة الضرب ، وقد سال « ترجنيف » مرة احد اصدقائه المقربين قبل موته بقليل :

« اما كان والدك يتدخل ليشفع لك »

فاجابه « ترجنيف » : « انه لم يتدخل قط ، وكان ابي يظن اني اذا عوقبت فلا بد انني استحق هذا العقاب »

والظاهر ان اباه كان لا يجزؤ على التدخل لمنع زوجته من المضي في هذه المعاملة القاسية ، حتى لو كان يظن ان اولاده لا يستحقونها .

وارجح ان هذه المعاملة التي لقيها « ترجنيف » من والدته في عهد طفولته من اسباب هذا الاسى المكثف والحزن الشفاف الصامت الذي يطالع القارئ من وراء سطور كتاباته ، ويتجلى في اشعاره المنشورة .

« بلينسكي »

« هيرزن »



وتأثر «ترجينف» بالثالثية الألمانية في سن
مبكرة ، وكان في «موسكو» جماعة من الطلبة قد
تأثروا بفلسفة «هيجل» وعلى رأسهم «هيشيل
باكونين» - الذي أصبح فيما بعد الزعيم الفوضوي
المعروف - والناقد الشهير «فيساريون بلنسكي»
وقد وصل تأثير هذه الجماعة إلى المهمل الذي كان
يلدرس به «ترجينف» وفي سنة ١٨٣٣ التحق
«ترجينف» بجامعة «موسكو» وكان في الخامسة
عشرة من عمره ، وحدث في تلك الفترة أن انتحرت
فتاة ناشئة كانت تحب المدعو «سنالكنتشي» ، أحد
طلبة الجامعة ، ونظم الطالب قصيدة في رثاء الفتاة
وبعد مضي ستة وثلاثون عاما على هذه الحادثة اتخذ
«ترجينف» هذه الفتاة موضوعا لروايته «الفتاة
البائسة» وضمن الرواية أربعة أبيات من قصيدة
«سنالكنتشي» ، وبدأت تظهر فيه من ذلك الحين
النزعة الديمقراطية ، وكان حينذاك شديد التحمس
للولايات المتحدة الأمريكية حتى أطلق عليه الطلبة
لقب «الأمريكي» .

ومات والده في سنة ١٨٣٤ وكان «ترجينف»
في السادسة عشرة من عمره حين وفاته ، ولم يطل
حرّج الأسرة على فقده ، وتطلع «ترجينف» إلى أن
يكون مستقلا في الجامعة ، وأقبل على قرض الشعر
وتأليف الأغراض القصيرة ، ولم يكن الوقت مناسباً
لأصحاب الملكات الأدبية ، لأن ما أصاب رجال
الأدب في ثورة الديسمبريين كان لا يزال مائلا في
الأذهان ، وكانت الرقابة على الصحف والمؤلفات بالغة
الشدة إلى حد أن الكتاب كانوا يعتبرون أنفسهم
نوعا من المهرين ، وكان الرقيب يحذف كل ما يمكن
أن يفسر - ولو من بعيد - على أنه تعبير عن حرية
الروح ، ولم يكن يتورع عن تغيير أسلوب الكاتب ،
وكانوا يسمون هذا التغيير ادخال التحسين على
الأسلوب .

كتب مرة «ترجينف» في إحدى رواياته يقول:
«كانت الفتاة تشبه الزهرة» فجعلها الرقيب:
«كانت السيدة الشابة تشبه الوردة الباهرة الجمال»
وانتقل «ترجينف» إلى جامعة «بطرسبرج»

ولم يكن أساتذة «جامعة بطرسبرج» ممن
الأساتذة المتأثرين ، وكان بعضهم أجنبى يلقون
محاضراتهم بالألمانية أو اللاتينية ، وكانت المحاضرات
تقرأ من كتب قد راجعها الرقيب . وكان مفروضا

وقد ظهرت مواهب «ترجينف» مبكرة ، وقد
ادرك الذين حولوه وهو صبي دارج في الخامسة من
عمره أنه يختلف عن سائر لادائه من الأطفال ، وكان
الذي يثير دهشتهم حبه الشديد للاستطلاع
ومحاولته أن يتعرف كل ما حوله ، وكان يمضي
السماعات الطوال في ملاحظة فرع شجرة أو ساق
حصان ، وكان في بعض الأحيان يذهل التارساداماته
ملاحظة ما يبدو له أنه خاصة من خصائصهم المميزة ،
وكانه كان يختزن في ذاكرته بدون قصد مشاهدات
الانتباعات ، وقد ظلت هذه السمة غالبية عليه إلى
آخر أيامه .

وقد روى لنا إحدى ذكريات طفولته على لسان
«لزهنف» في رواية «دودين» وهي قوله :

«في هذه الأيام التي قضيتها في موسكو كنت
أذهب إلى موعد لقاء - مع من تلقن ؟ - مع شجرة
ليمون في آخر حديقةنا ، وكنت أعانق جذعها الأليف
النحيل ، وكان يبدو لي كأنني كنت أعانق الطبيعة
جميعها ، وكان قلبي يتسع ويتراحم ويتحرك من
أعماقه حتى كان الطبيعة في الواقع قد ملأ شابها
إلى حد الفياض» .

وكان شديد النهم بالقراءة - وفي الثامنة من
عمره بدأ يقرض الشعر ، وقد ضمن روايته «بونين
وبابورين» بعض ذكريات حوادث طفولته .

وفي أكتوبر سنة ١٨٣٧ انتقلت أسرة «ترجينف»
إلى منزلها في موسكو وكان سبب ذلك الانتقال
الرغبة في إتاحة الفرصة لابن وأخيه ليتما تعليمهما
وقد التحق «ترجينف» بمعهد أمدادي يديره أحد
الألمان وقضى فيه عاما ونصف عام ، وقد وصف
لنا «ترجينف» تجاربه خلال تلك الفترة في قصة
من أجمل قصصه وأحفلها بالشاعرية ، وهي قصة
«يعقوب بازينكوف» ووصف نفسه في تلك القصة
بأنه «كان غلاما طائشا مفرورا من عاداته تفتيق
الأكاذيب» . ولا نزاع في أن جانباً من ذلك الفرور
الغالب على الطبقة الأرستقراطية التي كان ينتمي
إليها ظل يعاوده من الحين إلى الحين ، ويشك
في أنه تخلص منه تخلصا تاما ، وليس من العجيب
المستنكر على من ينشأ في ظل سيادة والدة طاغية
مثل «فارغابتروفنا» أن يلجأ إلى تفتيق الأكاذيب
واصطناع الحيل ليتقن غضبانها وألم عقوباتها .

على الطلبة أن تكون أجابتهن بنفسى الفاظ النصوص
التي سمعوها لأن تغيير الفاظ تلك النصوص كان
يعتبر ضرباً من ضروب التفكير الحر الهدام .

وآلف « ترجنيف » في تلك الفترة رواية شعرية
من ثلاثة فصول تقليداً لرواية « مانفرد » الشعرية
التي نظمها (بيرون) وقد نقدتها أحد أساتذته ولكنه
قال له انه ليج خلالها بعض الخواطر اللامعة التي
تدل على حسن استعداده ، وقد شجع ذلك
« ترجنيف » على أن يطلع على بعض القصائد التي
نظمها ، وقد وقف ترجنيف جزءاً كبيراً من وقته
على دراسة اللاتيني واليوناني علاوة على حضور
المحاضرات ، وقرأ مؤلفات هوراس و (تاسيتوس)
و « توتسيديديس » و « سوفوكليس » وغيرها من
مؤلفات الشعراء والكتّاب اليونانيين واللاتينيين ،
وتحسنت علاقته بوالدته ، وحصل على إجازته
الجامعية في يونيو سنة ١٨٣٧ .

وفي الربيع التالي ترك « بطرسبرج » إلى برلين
ليكمل دراسته ، قال عن نفسه في تلك الفترة :

« كنت قد وضعت لنفسى خطة أن أصبح مربية ،
استاذاً جامعياً ، ولكنى لم ألبث أن لقيت بلنسكى .
وبدأت أنظم الشعر ، وبعد ذلك شرعت أكتب الشعر
والقيت جانباً ، أحلامي وخطي في أن أصبح أساذاً
للفلسفة ، وتوفرت كل التوفّر على الأدب » .

وفي الفترة من سنة ١٨٢٨ إلى سنة ١٨٤٣ ،
استغرق « ترجنيف » في المثالية الهيجلية ، ولم يبرا
منها إلا بعد حادث حبه السامى (تاتيانا) شقيقة
« ياكوفين » ، ولكن قبل أن يسبح في محيط الفلسفة
الألمانية وقعت حادثة السفينة التي يذكرها دائماً
الذين تناولوا حياة « ترجنيف » ، وتبعوا سيرته،
وقد تركت هذه الحادثة في نفسه أثراً لا يسزول
وعرضته للسخرية وأقاريل السوء، وجعلت الراغبين
في تنقصه يرمونه بالجنين .

والواقع أن « ترجنيف » لم يبرز الشجاعة
البدنية ، ولم يدع قط أنه من الأبطال القاديين ، أو
المغامرين الحكيم ، وتفصيل هذه الحادثة أنه كان
مسافراً من « بطرسبرج » إلى « برلين » عن طريق
(الستين) ، وحضرت والدته إلى « بطرسبرج »
لوداعه ، وأقامت له حفلة وداع في « كاتدرائية
كازان » ، وبكت في أثناء إقامة الصلاة ، واضى عليها

حينما رأت نجلها على متن الباخرة ، وقال لها
أيتها : « دعيني أسافر منفرداً لأول مرة » ، ووعدها
بأن يتصرف تصرفاً معقولاً ، وأنه لن يمس أوراق
اللعب قبل كل شيء ، وحافظ على وعده طوال اليوم
الذى قضاه في لعب الشطرنج مع أحد المسافرين ،
وفي المساء ذهب إلى الصالون الكبير وقد تأتى في
ملبسه وصفف شعر رأسه ، وحلق شعر ذقنه ،
وكان بعض المسافرين قد تجمعوا ليلعبوا الورق ،
ولحظ أحدهم « ترجنيف » في فخامة منظره وأناقته
ملبسه ، فدعاه إلى مشاركة الجماعة في لعب الورق،
فقال « ترجنيف » في بساطة وبراعة أنه وعد والدته
بالامتناع عن لعب الورق من أجل المال ، فانفجر
الرجل ضاحكاً ، وكان هذا كافياً .

فقد شعر « ترجنيف » بأن كرامته قد جرحت
فابتدر الجلوس مع الجماعة وانخرط في اللعب ،
وحالفه الحظ فكسب مبلغاً ضخماً من المال وبدأت
تداعيه أحلام الثراء وإذا بباب الصالون يفتح فجأة
وتدخل امرأة من الركاب مندفة وهي تصيح
« الثيران » وتهافت على إحدى الأرائك وأغمى
عليها ، كانت النار قد اشتعلت بالسفينة ، واستولى
النار على الركاب ومن السهل أن تتصور ذلك ،
ولكن التي أذهلت الأقوال في تصوره هو موقف
« ترجنيف » في هذه الورطة ، ففي إحدى الروايات
أنه طاش صوابه وفقد اتزاناً وانطلق يجري مستغيثاً
بكل إنسان يراه مستعداً لسماع تولى له لانتقاده ، لأنه
أين أرملة غنية ، وأصبح عنه أنه شق طريقه بين
جماعة من النساء والأطفال إلى الزورق الذى أنزل
من السفينة المحترقة ، فأمره ربان السفينة
بالرجوع في غف وسرعة ، فأخذ بعد ذلك يصيح
قائلاً : « أموت هكذا في ميعة الشباب » .

وبلغت أخبار هذه الحادثة والدته ونقلت إليها
الاشاعات التي تناثرت حول موقفه فكتبت إليه
توبيخه :

« لماذا لوحظ ، واسترعى الأنظار نخيبك في
الزورق ؟ لقد وصلت إلى اشاعات عنه من كل
ناحية ، وكثيرون حدثوني عنه مما سبب لى المأسا
شديداً . ولقد كان بالسفينة أمهات مع أسرهن فلماذا
يقال هنا عنك وحده ؟ وكونك سيداً ضخماً كىس
خطأ منك ، ولكن أن تكون جباناً - وهو ما لم
يجد الركاب بدا من ملاحظته - قد لوث سمعتك

وإذا كان لم يمس شرفك فانه قد جعلك همدًا
للسخريه ، ولابد أن تسلم بذلك » .

ومن سوء حظ « ترجنيف » أنه كان ضخم
الجثة مصرصر الصوت حتى ليكاد صوته يشبهه
صوت النساء ، ولولا ذلك لما لحظه الركاب بوجهه
خاص واكتروا من زخرفة الروايات عنه وابتكار
النوادى على حسابه ، ومهما يكن من الأمر فإن
« ترجنيف » لم يسلم قط بأنه تصرف فى هذه
الحادثة تصرفا مميبا .

قبعدمضى ثلاثين سنة على هذه الحادثة حينما
رواها الأمير « دولجوريكوف » - وكان من ركاب
السفينة المحترقة - بطريقة مثيرة قائلا أنه سمع
« ترجنيف » يصيح قائلا : « اتقلدوني فى سبيل الله
فانى ابن أمى الوحيد » أرسل ترجنيف كتابا إلى
جريدة « اخبار موسكو » - التى نشرت حديث
الأمير - بنفى فيه صدور الكلمات التى رواها الأمير
عنه قائلا :

« ان الاضطراب من الموت ربما أوقع الاضطراب
فى نفس غلام فى التاسعة عشرة من عمره ، ولا قصد
الى الادعاء باننى نظرت الى المسألة فى عدم اكتراف ،
ولكن الكلمات المعزوة الى ابتكارها غير حاضرة
البدية (ليس دولجوريكوف) ولم تصدر منى »

ولم تكن هذه الحادثة تستحق كل ما دار حولها
من حديث لولا أن « ترجنيف » نفسه كان دائم
الإشارة إليها فى أثناء حياته ، ولولا أن « دستوفسكى »
قد نقلها الى عالم الأدب اذ رواها فى روايته المشهورة
« الشياطين » بطريقة غريبة .

ومما يستوقف النظر أن « ترجنيف » قبل موته
بقليل ذكر روايته الخاصة بالحادثة « لقدام بولوين
فيارود » مما يدل على أن فقدانه السيطرة على
نفسه فى سامة الخطر الشديد الذى تمرض له ظل
يقلقه ويقتض مضجعه حتى وهو على فراش الموت .

وقد وقعت حادثة السفينة على مقربة من
الشاطئ ، وأسفرت عن موت ثمانية ، ووصل
« ترجنيف » إلى « هيجل » ومنها إلى « برلين »
وفى « برلين » درس الفلسفة والتاريخ ، واللاتينى ،
واليونانى ، وعنى بوجه خاص بدراسة فلسفة
« هيجل » تحت إرشاد الأستاذ « ويدر » .

ويطيل « ماجرشاك » فى رواية تفصيلات عن
حوادث حياة « ترجنيف » ، ويبدو أنه رأى ان هذه
الطريقة هى السبيل المأمون لفهم فن ترجنيف وقد
حدثنا من تلك الرسالة التى أرسلها « ترجنيف »
الى « الكونتس لامبرت » فيها يقول لها :

« مستجدين ترجمة حياتى كاملة فى مؤلفاتى ،
والخيال يرغم ما يبدو من كثرة تنوعه وغنائه افقر
واقف تنوعا من الحياة ، أى أنه ليس له ما للحياة
من الطرافة » .

ويتبع « ماجرشاك » هذا بقوله :

« ان رواية « اللقاءات الثلاثة » ورواية
« الأطياف » قائمتان على حوادث شاهدها وشخصيات
عرفها أثناء زيارته لإيطاليا ، ورواية « فاوست »
ضمنها الكثير من حوادث حياته فى برلين ، ورواية
« شأبيب الربيع » وهى من أجمل رواياته وأرقها
قائمة على حادثة وقعت له وهو يمر بمدينة
فراكتفورت على نهر ألين فى طريقه إلى برلين ، وقد
ظل ترجنيف طوال حياته يوصى الكتاب بالاتصال
بالحياة ، ففى كتاب أرسله إلى صديقه « بونكين »
يقول :

« ان الخطأ الرئيسى الذى وقع فيه كتابنا هو
أنهم لا يمارسون الواقع ممارسة كافية » .

ويسفر ذلك بقوله : « أنهم لا يخالفون الأحياء »
ويسترسل قائلا : « فنحن نقرأ كثيرا وننغمس فى
التكثير المجرى » .

وفى كتاب له إلى صديق آخر يصرخ قائلا :

« اننى خلال سير حياتى باعتبارى كاتباً لم أبدأ
قط من الأفكار وانما كنت أجعل الشخصيات نقطة
الابتداء » .

وقال عن روايته « آباء وأبناء » :

« لابد أن اعترف باننى لم أحاول قط أن أخلق
شخصية اذا كانت فى راسى فكرة ، وليس شخصا
حيا تصاف اليه وتتجه نحوه العناصر الملائمة
بالتدرج » .

على أن هذا ليس معناه أن « ترجنيف » كان
واقفيا فحسب ، وقد فرر لنا ذلك فيما كتبه إلى

صديقه « بولونسكى » وهو قوله : « ان الواقع هو الهواء الذى لا نستطيع ان نتنفس بدونه ، ولكن الفن نبات ، وبعض الاحيان يكون نباتا عجيبا ، وهذا النبات لا ينمو ولا يتزعرع الا في هذا الهواء »

وكتب مرة الى صديق آخر : « الواقعية في حد ذاتها مميتة ، والحق مهما كان قويا ليس هو الفن »

ولم ترحب والدته بفكرته في ان يصبح استاذا بالجامعة ، وكانت تود ان يتزوج ويدخل في خدمة الحكومة موظفا مديريا ويرتقى في سلم الوظائف حتى يصبح من كبار موظفى الدولة ، واراد « ترجنيف » ان يسترضيها ، فدخل في خدمة الحكومة ، وحصل على وظيفة في وزارة الداخلية ، وبعد دخوله الخدمة بقليل بدا بمد مذكرة يقترح فيها تغييرات اساسية في بناء بلاده الاقتصادى وفي ديسمبر سنة ١٨٤٢ قدم هذه المذكرة لرؤسائه ، ولم يسمع عنها شيئا بعد ذلك ، ولم يقترح في هذه المذكرة إلغاء نظم العبودية في روسيا ، ولو انه ضمن مذكرته مثل هذا الاقتراح لكان عرض نفسه لشناب جمة ، وانما اكتفى بان يذكر ان العبودية ليست مفهوما الى المهيمن على الفلاحين فحسب ، وانما كذلك لها تأثير سلبي على اقتصاد البلاد الزراعى لانها تشجع اغنياء الملاك على التفتيح من اراضيهم وتسبب جهل فقراء الملاك بالمبادئ الاولى للزراعة ، فضلا عن ذلك فان غموض موقف الفلاحين القانوني كان يشجع الملاك على عدم الاكتراث بالقوانين الموجودة ، ورغم الملاحين على ان يلجأوا الى المكر والتفاد ليدافعوا عن انفسهم ضد طغيان مضطهدهم ، وفوق ذلك فان موقف الفلاحين غير المأمون من الناحية الاقتصادية يدفعهم الى اعمال واجباتهم ، ويسوقهم الى التماس التسلية في اذمان السكر ، وكانت هذه هي الحال في شعبة « سباسكوى » ، وكانت مصدر متاعب وهموم « لترجنيف » ، وقد وجه « ترجنيف » في ختام مذكرته طعنة الى الارستقراطية الروسية قائلا انها ليست ارستقراطية عظيمة مشعل الارستقراطية الانجليزية المنحدرة من الفرسان النورمانيين الاحرار الذين صحبوا « وليم الغانغ » الى انجلترا وكانوا من الطبقة الارستقراطية بفضل الله وليسوا مثل الاشراف الروسين خدم القصر الذى له السيطرة التامة على حياتهم ، وموتهم ، كسيطرته على سائر افراد الشعب ، واستخلص من ذلك ان الاشراف

الروسين يجب ان يقوموا بزراعة الارض كما يفعل الفلاحون (وقد جعل ترجنيف « لافونسكى » بطل روايته « عش القرفاء » يقوم بذلك) .

واشار في آخر المذكرة الى اتساع الاراضى الروسية ، والى ان هذا الاتساع يستلزم وجود الكثيرين من المزارعين ، وان الحياة الزراعية في البلاد يجب ان تتغير تغيرا شاملا وان يكون هذا التغير قائما على مباشرة النبلاء للامعمال الزراعية ما دام مستقبل روسيا متوقفا على ذلك .

ولم يكن « ترجنيف » كثير الاشتغال بالسياسة وانما كان من طلاب الإصلاح ، وقد قال للسياسى الشهير « هرزن » :

« ان السياسة لا تعنيه الا الى المدى الذى يراها فيه نافعة لتصوير الحياة المعاصرة » .

ومع ذلك فان هذا لم يمنعه من المشاركة الايجابية في السياسة ، وتعرض نفسه للاخطار في بعض الأحيان ، لانه كان من الناحية الفكرية مستمعدا للدفاع عن معتقده ، وقد قال لاصدقائه ان التغيير البطيء التدريجي الذى اقترحه في المذكرة التى قدمها لرؤسائه ظل سياسته التى التزمها طوال حياته ، وهذه السياسة نفّسها جعلته مكروها من سياسة حزب اليمين وحزب اليسار .

ولما لم يجد « ترجنيف » صدى لمذكرته في وزارة الداخلية قدم استقالته ، وانتهى ان يفرغ للادب ، وساء ذلك والدته فامسكت عن تقديم المساعدات المالية له ، واضطر « ترجنيف » في هذه الازمة الى الاستدانة من اصدقائه مع الادعاء في الوقت نفسه بانه من الارباء .

وقويت الصداقة بينه وبين الناقد « بلنسكى » في تلك الفترة ، وقد اعجب « بلنسكى » بشخصية « ترجنيف » وعبر عن سروره بمعرفته وارتباجه الى احاديثه وآرائه ، وبادله « ترجنيف » الامجاب والتقدير ، وبعد موت « بلنسكى » ظل ترجنيف يحمل له في نفسه اجمل الذكرى ويفتتم كل فرصة للتنبه بفضلله والاشادة بمواعبه .

وفي موسم الاوبرا الايطالية في « بطرسبرج » سنة ١٨٤٣ - ١٨٤٤ جاءت الفنية التى طسارت شهرتها في مختلف انحاء اوربا في ذلك الوقت وهى « بولين فياردو » ووقع « ترجنيف » في غرامها ،

وظل طوال حياته مفتونا بها غير قادر على الخلاص من فتنها .

وقد وصف لنا كيف تملكه هذا الحب الشديد في روايته « مكاتية » ، وقد فتنت « بولين » ألباب الكثيرين مثل « الفرید دى میسیه » والمؤرخ « ميشليه » وغيرهما .

ويقول « ترجنيف » متحدنا عن نفسه في روايته انه منذ اللحظة التي رأى فيها المغنية المذكورة أصبح ملكا لها ، ويقول ان ذلك كان من الامور العجيبة اذ لم يكن من المستطاع وصفها بالجمال، ولم تعبا هي به فتिला ، ولكنه ، وقد ذهب الى الأوبرا في « بطرسبرج » ليسمع غناها ، لم يستطع ان يحول ميثبه عنها ، وقد عذ غرامه الشديد بها نوعا من المرض اصابه دفعة واحدة كالحمى أو الوباء ، وهو يقول عن هذا الحب الذي عانى منه الشدائد :

« ليس في الحب مساواة ، فاحسد الشريكين عبه والآخر سيد مطلق ، والشعراء لا يتحدثون عيشا عن القيود التي يرفضها الحب ، نعم ان الحب قيد بل هو اقل القيود ، وانا على الاقل انتهيت الى هذه النتيجة ، وقد وصلت اليها عن طريق التجربة ، وفدتم حياتي ثمنا لها لانني ساعدت عبادا » .

وصدق « ترجنيف » في هذا الحديث فقد ظل مستعبدا لهذه المرأة اسير حبها حتى توفاه الله ، وقد رأى الشاعر « هيتي » بولين فياردو ، ولم ير فيها جمالا مثل « ترجنيف » ولكنه مع ذلك وصفها قائلا : « ان قبحها من نوع نبيل ، بل استطاع ان يقول انه من نوع جميل » .

ويشير « هاجرشاك » الى علاقة « ترجنيف » « بدستوفسكي » فيقول ان « ترجنيف » في السنتين اللتين قضاهما في روسيا بعد عودته من فرنسا نشأت صداقة ادية بينه وبين طائفة من الكتاب الروسين منهم « دستوفسكي » و « جونشاروف » و « نكراسوف » و « هيرزن » و « جريجورفتشي » و « بلنسكي » .

وكان يجتمع بهم كثيرا ، ولكن صداقته مع الثلاثة الاوائل انتهت بخلافات شديدة بينه وبينهم كدبرت عليه صفو حياته ، وكان « لهرزن » تأيسر كبير على أفكار « ترجنيف » السياسية ولسكن صداقتها انتهت كذلك بمعركة حامية وعدا دائم،

واعظم هؤلاء الكتاب ، وربما كان اسخفهم كذلك هو « دستوفسكي » ، وكان اصغر من « ترجنيف » بثلاث سنوات ، وكانت علاقته « بترجنيف » في بادى الامر على ما يرام ، وكتب « دستوفسكي » الى اخيه كتابا اثني فيه على ترجنيف واكبر ادبه ومواهبه ، وكانت شهرة دستوفسكي قد بدأت في الصعود واكثر النقاد من الثناء عليه حتى ازدهاء الفرور وعرضه ذلك لسخرية « ترجنيف » ، وقد التقيا مرة في صالون مسر « باناييف » وفي هذا اللقاء اخذ « ترجنيف » يصف مقابلته لرجل توهم نفسه عبقريا وسفر من « دستوفسكي » بهذه الطريقة ، فغدير وجهه وخرج غاضبا دون ان ينتظر نهاية القصة ، وكبر على « دستوفسكي » ان يسخر منه « ترجنيف » ويستهزئ به في حضرة سيدة يعجب بها ، ولم يغتر بعد ذلك لترجنيف تسليمة نفسه على حسابه وقد رد « لترجنيف » هذا الجميل ، فتناوله بالسخرية اللاذعة في روايته « الشياطين » باسم « كرامازيتوف » .

وفي سنة ١٨٥٢ ظهر كتاب ترجنيف « صبور صياد » ، ونجح الكتاب نجاحا باهرا ، وقال عنه وزير التربية للقيصر « نيقولا الاول » :

« ان معظم قصص هذا الكتاب تحريض مباشر على تدعيم الملك الروسيين »

فامر القيصر بعزل الرقيب في « هوستو » الذي اجاز طبع الكتاب ، ورغم نجاح هذا الكتاب أدرك « ترجنيف » انه لا يستطيع ان يتابع كتابة قصص من هذا الطراز الذي قدمه في « صبور صياد » .

وفي سنة ١٨٥٥ بدأت العلاقة بينه وبين « تولستوى » وكان « ترجنيف » يكبره بعشر سنوات وقد أعجب « ترجنيف » بوصف « تولستوى » لحرب القرم في « سيستبول » ولما اهدى اليه « تولستوى » قصته « قطع الأشجار » كتب اليه يشكر ، وينصحه بمغادرة القرم في أسرع وقت ممكن لانه أمضى هناك من الزمن ما يكفي لاثبات شجاعته، وان الجندية ليست له ، وقال له :

« ان وظيفتك هي ان تكون كاتباً وفنساناً في الكلمات والأفكار ، وسلاحك هو القلم لا السيف ، وآلة الشعر شديدة الفيرة ولا يحتملون الفرور »

ولكن « تولستوى » ، الذي كان حينذاك في السادسة والعشرين من عمره قابل باحتقار آراء

ترجيف الديمقراطية ، ووقع الخلاف بين الرجلين في أول لقاء بينهما ، حتى أصبح الصراع بينهما أمرا محتوما .

ويقول « فت » صديق « تولستوى » ان « تولستوى » شاق يطلب « ترجيف » للاصلاحات الحرة التي بدأ يرددها بعض طلاب الإصلاح حينما ارتقى القصر « الاسكندر الثاني » عرش القيصرية ، وكان « تولستوى » في تلك الفترة محافظا في آرائه ، ولذلك اعتقد ان آراء « ترجيف » ليست سوى الفاظ يرددها ويلوكها ، وكثرت المناقشات الحادة بينهما وكان « تولستوى » حينذاك يرى ان تسوية الخلاف بين مصلحته الشخصية وضميره لا تتم الا بتركيز جهده في خلاصه الشخصي ، ومن ثم عدم انكثائه بمذاهب الاقتصاد والفلسفة واعتبارها من مبتكرات هؤلاء الذين يريدون ان يخدعوا انفسهم او يخدعوا الآخرين ، ولذلك انتهى الى نتيجة ان ترجيف من المنافيين لادعياءه ، ورأى في عطف « ترجيف » عليه وتشجيعه له نوعا من التعمالي الذي يشير الغضب ، وكان الذي أشعل غضب « ترجيف » حتى أخرجه عن طوره خشونة « تولستوى » وغلظته في انتقاص المثل العليا التي تطلق بها « ترجيف » منذ طفولته ، وتوتر الموقف بينهما بعد ذلك حتى انتهى بصراحة بشتك طلال حياة « ترجيف » ، ولم تخف بواعثها الا قبيل موته .

ويذكر لنا « ماجرشاك » الظروف المختلفة التي كتب فيها « ترجيف » أشهر طرائفه الفنية مثل « عش الظرفاء » و « آبله وابنسه » و « قبيل الحركة » و « دخان » وسائر قصصه واقصصاته والروايات التي جعلته يكتبها ، وفصل تفصيليا علاقته بالكتاب الروسيين المعاصرين والنقاد وسائر الأدباء والفكرين المشهورين البارزين منهم والمفسورين المتخلفين ، ولم يفته كذلك ذكر علاقة « ترجيف » الأكيدة بأصدقائه والمجيبين به من الأدباء والنقاد والكتاب والشعراء والمؤرخين الفرنسيين والانجليز ، والكتاب بوجه عام مرجع لا يمكن ان يهمله او يستغنى عنه دارسو ادب « ترجيف » ، وهو في تقديرى من أوفى المراجع في جمع المعلومات واستقصاء الأخبار ، ولا يدانيه في هذه الزية سوى الترجمة المطولة القيمة التي كتبها الكاتب البحاثة الروسى « يارمولنسكى » ، وربما امتاز كتاب « موروا » بالتركيز الشديد وجملة بعض الجوانب الهامة في

فن « ترجيف » وفلسفته ، ولكن كتاب « ماجرشاك » أكثر دسامة وأحفل بالمعلومات ، وادل على عمق الدراسة واستقصاء البحث .

وقد اظهر لنا « ماجرشاك » في صفحات كتابه ان الخلافات والمعارك بين كبار الكتاب الروسيين في القرن التاسع عشر لم تقف عند حد ، وتفاهة الاسباب التي كانت تدعو الى نشوب هذه المعارك واحتدام هذه الخلافات مما يدعونا الى تلقى أحكام الكتاب المعاصرين بمعصم على بعض بشىء من الحذر والاحتياط ، والكاتب العظيم « تولستوى » نفسه كان لا يبتين الصفات الممتازة في اضرايه ونظرائه ويعرف قيمتهم ويعزيهم الا بعد ان يطويهم الموت ، والذين يترحمون لحياة « ترجيف » يظهرونه على الدوام في مظهر المعتدى عليه في أغلب الخصومات التي قامت بينه وبين معاصريه .

وكتاب المستر « ماجرشاك » من الدراسات التي تساعد على إعادة « ترجيف » الى المسكنة لئلا نلته به في الأدب العالمى ، فقد تقلبت الأيام بشهرة « ترجيف » ومكانته ، وكان الغربيون أسبق الى تقديره من دون صاحبه « دستوففسكى » و « تولستوى » ثم جاء حين من الزمن طفت فيه شهرة « دستوففسكى » و « تولستوى » على مكانة « ترجيف » حتى اختفت صورته في ظلال هذين الصلاحيين ، ولكن في السنوات الأخيرة بدأ « ترجيف » يشغل بال النقاد ويستعيد الاهتمام بآثاره والعودة الى قراءة كتبه ورده الى مكانته العالية ، ومن علامات هذا الاهتمام الدراسة التي خصه بها المستر « ريشارد فريبورن » .

والفصل الطول الذي كتبه النقاد المعروف « ادمند لسون » ورأى « ماجرشاك » ان يصدر بها ذكريات « ترجيف » التي قام بنقلها الى اللغة الانجليزية .

والصورة التي يقدمها « ماجرشاك » لترجيف على ما يبدو لي صورة دقيقة واضحة تدعمها معلومات وثيقة وبحث مستوعب ، وتتخللها نظرات ناقدة في مؤلفات « ترجيف » ولحات نافذة في فنه وفلسفته ، ولكن الكتاب في مجموعه أقرب الى أن يكون سيرة حياة من أن يكون دراسة نافذة لأدب « ترجيف » وفنه .

● يحيى حقي
● الدكتور محمد غنيمي هلال
● الدكتور جمال مرسي بدر
● هدى حبيشة
● عباس خضر
● ملك عبد العزيز
● فنؤاد دودة



والكتاب الذي بن آدينا خاصة تدلنا على أن هذه القصة وإن
تبت فيها وتبينت ملائمتها لا يزال لا يعد من القلو وصلها دون
نحن عليها بأنها نمر الآن مرحلة الطفولة .

هناك أوجه شبه في فليطة ، أعدها أن القصة القصيرة في
البلدين صاحبت أو نشأت في أعقاب انتفاضة قومية ، كان من
نتيجتها أن الشعب بدأ يتطلب البحث عن نفسه ، وقد توليت
القصة القصيرة في البلدين - ولها الفخر - هذه المهمة ،
(وقد شهدت مصر من الموسيقى أيضا محاولة للاشتراك في هذا
البحث ، تمثلت في الحان سيد درويش ، ثم جاء بعدها البحث ،
كما تمثل في أعمال مختار ، والبحث عن النفس يستتبع أولا
الكشف عن الفضائل الكامنة في صميم الشعب لا في سطحه
البراق الزائف - هذا الشعب الذي ظل الجمع من قبيل
غافلين عنه ، بل مزودين به ، فكان لا يمر - والأرض لا تزال بكرا
- أن تمليل المحاولات الأولى في مصر ، حين تتحرر من سطوة الأمثلة
المستوردة من أوروبا - إلى الانصراف من قبيل التعبير التلقائي
الباشر على تقديم صور وصليقة سريعة لأشخاص أو أجواء تعين
على التفلل إلى الكتون للخبرة ، وكان لجهد الوصف جدة وظلاوة
توفلان تسمية هذا العمل الفني الجديد بأنه قصة قصيرة ،
وراء كل صورة وصليقة مفزى كائن :

« اشتهروا للشعب ولضالته الأصلية ، لا بد من مشاركة
وجدانية تجمعه على وحدة لا يصبح إلا عليها قيام نهضة حضارية
وتناه كل القرون »

وكان الكتاب في مصر يقلو أحيانا في الإصلاح عن هذا المفزى
فيميل أسلوبه إلى الخطابة والوعظ والإرشاد أو يقسم قصصه
على العيوب الاجتماعية التي يرجو ملاحها ، ثم إذا استغرقه
فلهفه هذا التعبير التلقائي الباشر ثوب إلى رشده ويتأمل



حين فرغت من قراءة مجموعة القصص القصيرة السودانية
اللاتني عشرة التي أصدرها أخيرا الأستاذ الطيب زروق بعنوان
« الأرض الصفراء » (وهي إحدى قصص المجموعة) وجداني متساقا
إلى هذه مقارنة بينها وبين القصة القصيرة المصرية في عهد
ظولتها ، فالمراسة السريعة الذكية التي قدمها لنا في نهاية
المجموعة الأستاذ جيلي عبد الرحمن عن القصة السودانية عامة

الأمثلة المستوردة من أوروبا فيكتب على غرارها قصصا تعزو عن مجرد الوصف ، وكان أكثر صرامة يدور حول اختيار التشكيل وتطويع اللغة الفصحى لطايف العصر الحديث في عالم القاديات والعنويات .

لذلك لم يتسع الوقت حينئذ لانفراد كل كاتب بلون معين يتم من مجلده أو فلسفته .

ومجموعة « الأرض الصغراء » تنطق بلان المؤلف يتجه أولا الى التشعب ، كل الانشعاب تقريبا هم من الطبيعة الدنيا ، فليس فيها ذكر لاختفاء أو الموفلين أو كبار التجار وباني ارباب الكهن العرصة بل ان شخصية المثقف تكاد تختفي الا قليلا ، فالمجموعة بسبب استغراقها في تأمل التشعب ووصفه لم تكن تتسببا بالمشاكل الاجتماعية أو الصراع بين الطبقات أو لفظة الانتقال من عهد الى عهد ، والصدام بين البورجوازية والبروت والستود ، بل لم تكن كثيرا بالحب أو بلافة الرجل بالراة بصفة عامة ، ولعل السبب أيضا هو ان الصحاب لا يزال سائدا - فيما يبدو - في السودان ، وكان من المتوقع ان تنسج فيها بسبب انخفاء الحب صرخات عالية تنيرها من جوع جنسي كما يحدث في قصص الشبان عندما وان أخبرنا المؤلف مرارا ان أجل صفات المرأة عنده هو يياش بشرتها ! ولكننا لم نجد لهذا الجوع الا آثارا ضئيلة ، بتركها المؤلف يغير العالج عليها ، ويبدأ أيضا آثارا ضئيلة للشكوى من الوحدة على خلاف قصص الشبان عندما أيضا .

ولعل المجموعة كذلك على ان المؤلف قد اجتاز مرحلة اللهجة الخطابية والموظف والارشاد ، وإذا كان قد انصرف في أغلب قصصه على تقديم صورة وصيلة لاشخاص أو أجواء ، فإني لا ألتفت ان نجد وراء الصورة غزى كاملا لا تمنحه ضلته وخلفائه من ان يصلح لان يكون مودعا لقصصه .

قصص « الناس » مثلا ، لا تزيد عن صورة وبسيلة لوكاميا اوتوبيسي في السودان حين تعالوا امراء مجيوا ان تطلقه ، وأن ندخله فيها فقلتها الكثرة . سنحس بما يشكو منه المؤلف مع شيوع الكسل والتواكل والاستهانة بالزمن ، وربما يهيمه لهمة التشعب من مساهمة لمساعدة المحتاج وان بدأ لتفارة الاولى انه متشائل بنفسه وهوموه عن غيره . فللمؤلف قدرة غير متكررة على وصف الأجواء ، في قصة « عندما ضحك عبد الواحد » استطاع ان يتخلى وصلة الى عالم اطفال الجزر في الغرطوم ، وضمت رابعة سوق الزنك ...

ولكننا لا ننسى من المجموعة ان المؤلف يمتلي القبل صراع في محاولة البحث عن الشكل أو تطويع اللغة ، بل نراه قلما يجري بما يجول في خاطره جريانا سهلا متدفقا ، يكلي منه ان الذي يعلى عليه هو عاطفة صادقة في جهل التشعب . ولكن لا بد للمؤلف بعد ذلك ان يجمع الى الحب وعده نظرة لعق الى دخاليل النورس ونظم دلالاتها .

ولكن القيمة الحقيقية لهذه المجموعة في نظري هي وصول المؤلف رغم سنه المبكرة الى الانفراد بلون واضح لا تظنه العين ، بتمزجه وبلغ في التعبير عنه ، يكاد يراى عنده الى مقام التشعب أو الفلسفة . هذا اللون هو هيامه بعالم الطفولة ، فإبطال قصص « العرب » ، « النملة » ، « ولد من مجيب » ، « بشاردة » ، « المر » ، « الجمل أيضا في حديثه عن الناس » فهم عنده اطفال ، وعن الطبيعة ، فهي عنده بكر .

ضحك عبد الواحد ، « مقرب » ، « الضيف » هم اطفال في سن الرجولة ، وتكاد تصب آتة لا يجد التشعب السوداني كله الا طفلا لم تفسده العنية بعد ، ويغفل الى ان المؤلف يبحث في الطفولة عن الكائنات في خلقه البشر ، فالطفل في « النملة » يمد يد هذه العشرة لم يعزل ليراف بها ، والطفل في « ولد من مجيب » يكاد يظنه اليكس من ان تفهم امه مراده فلذا بها غير خافضة عنه وان لم تلتج معها بكلمة ، والطفل في « المر » لا يصدده المرعى او خوف الام من ان يخرج للطريق ليكني بنفسه بين احضان الطبيعة ويلعب مع زملائه ، والطفل في « العرب » يجد بعد الطلأ آمنه بين احضان امه ، وتكاد ترى راي العين ان المؤلف يحس بجمل فطري وهو يظل على هذا الجمال في عالم الاطفال ، ونسب بهذا الجمل أيضا في حديثه عن الناس ، فهم عنده اطفال ، وعن الطبيعة ، فهي عنده بكر .

وحسب حين يخرج المؤلف مرة عن عالم الطفولة نراه لا يزال يؤمن بهذا الجمال في حياة البشر ، لا يعجبه تفسوق الانجليس والالوان والاذن ، فلي قصة « الحلة » لقاء ماير في موسكو بين فتاة من أهلها وفتى قادم من السودان ليظهر مهرجان الشباب ، لا يتخاطبان الا بصعوبة بلغة ليست لفتة ولا لفتها ، يعلم كسل منهما انه لابد مفارق صاحبه ومع ذلك يفرقان وكل منهما عفيف وسعيد لانه فاز بمثال صادق يؤكد الاخوة بين البشر .

ويرتلع المؤلف لحسن الحظ في قصة « الأرض الصغراء » - وهي أجمل قصص المجموعة - عن الصورة الوصيلة البسيطة الى مقام الرمز الذي يعاد على الزمان والمكان وان جرى الحدث في زمان ومكان . ان بها اصداء على قد حالها لسيفروليسه لسينيوني أو لاري مالازميل أو الفرشة لميخائيل الجبلو ، حيث نرى تغييرا عميقا عن جهاد الانسان للتغلب على القصر ، بلطف كبريائه وولوفه بدميره وإيمانه بان عامل الخير لا يزال قائما في الحياة ولما لا بد ان يتصغر في النهاية . هذا الجمل الفطري بالطفولة ومجال الخير انشاء المتخاطبة مع الانفس في أغلب اتناجنا . في مصر .

واتي أشكر للاستاذ العليوب زروق هذه الصحبة القصيرة الجميلة التي استمعت فيها الى حديث دافق ينبعث من القلب لا يشوبه تعقيد أو التواء أو محاولة الفوص لفياهب الاحماق ولا يلاحقه الدهن بضوابطه الباردة الثقيلة - حديث جعلني اشاركه جلده الفطري .

في الكتاب الفاظ غير قليلة من لغة العامية في السودان ، لم افهم بعضها ، فهل لانصار العامية ان يتدبروا جريرة ما يفعلون ؟

يحيى حقي

مكافئها من كتب الجاحظ إلا في ثلاثة مواضع لا ندرى لماذا خصها بالذكر ، ولا يشرح القرآن التي وردت فيها التصويص . وبعد ذلك يتم المؤلف الكتاب بقطع مختارة من الجاحظ لم يشر إلى مصادرها كذلك ، ولم يذكر منهج في اختيارها ، وكتفى بذكر عناوانات لها ، لم يراع فيها اللغة في أكثر الأحيان .

وبهذه التسمية نذكر أن تيسيف الموضوعات ، والإيجاز فيها ، بملاحظتها في حين صغير ، ليست من الأمور السهلة ، بل هي تتطلب أولا من المؤلف أن يكون على علم بديناميات موضوعه قبل أن يبدأ في الكتابة ، حتى يتاح له أن يرد دقائق التصيلات إلى أصول عامة ، وأن يرجع الأجزاء إلى الكل ، وأن يعلّق فوق موضوعه تعليق النفاذ البصيرة ، حتى لا تلبّيه بته اسم لفضاء الموضوع التجريدية التي لا يسيل لها إلا بالتعليل . وإذا فقد التيسيف هذه القويّات صار التضياع ، وصار إلى الخواطر المتناثرة أقرب منسبة إلى البحث التهدي ، ولا يتيسر ذلك إلا للمتخصصين - الله المحيّن علما بموضوعهم لا العاصلين على درجات تقليدية - فهم وحدهم الذين يعرفون كيف يلقون الحواد على أمهات المسائل التي هي ملائحة ، وكيف يلبّون من تعليل التصويص في الوصول إلى الأسس الجوهرية ، فلا يلهمهم العرض عن الجوهر . ولهذا يعدّ بهمة التيسيف في الحركات الثقافية العالية إلى المتخصصين ، أي الذين يولّون بتفكيرهم من موضوع الدراسة .

وفي رأينا أن منافع شخصية الجاحظ هو لزمت الإنسانية ، وهي أهم ما يتعلّق به الجاحظ ، كما تكشف عن ذلك لغاتته ، وآرائه التي لا تتجّز إلا إحاطة بثلاثة عصره ، سواها العربي وغير العربي . وكان يستطاع الاستدلال المؤلف أن يفتش إلى ذلك من خلال التصويص التي أوردتها في آخر كتابه ، وكتفى بذكرها دون المفاصلة منها في توجيهنا لدراسة الجاحظ توجيهنا مشترا ، بل أن الجانب الدراسي في الكتاب قد يضلّلنا في فهم أغصان شخصيات الجاحظ ونورج من التصويص التي كان على المؤلف أن يفتش بها فيها للثنا مثلا قول الجاحظ : « وقد نقلت كتب الهند ، ورجعت حكم الهند ، وشجّرت أقاليم الهند ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما اتهم شيئا » ، وقد تولّت حكمه العربي ليطول ذلك الحجم الذي هو يورج مع أنهم لو سرّوا له وجدوا في مآلهيها شيئا ما . ذكره المص في كتبهم التي وضعت لمآلهيهم ونظمهم وحكمهم . وقد نفدت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى نفدت البنا ، وكنا آخر من ورثها . »

وكذلك قول الجاحظ : « والإنسان فصيح ، وإن عبر حسينا نلسه بالعربية ، أو بالهندية أو بالرومية » . وليس العربي أسوأ فيما لفظته الروس ، من الرومي لبيان لسان العربي ، فكل إنسان من هذا الوجه يقال له فصيح . »

لذا أضفنا إلى التخصيص السابق هذا النص : « إذا سمعت الرجل يقول : ما تركه الأول للأخر شيئا ، فاعلم أنه ما يريد أن يطلع . » لأننا أن الجاحظ يسير في ثقافته على مبدئين علمين ، أولهما الإفادة من جميع سقن الإفادة ، في التراث القومي وغيره ، نشدنا للكمال الفكري والإنساني ، لأننيهما أنه يتغلّب من ههذه القوارد الثقافية الكبيرة سبيلا لظواهر أصالته ، والحافة جديد إلى ثقافة قومه وإلى الثقافة الإنسانية ، فمع حرصه الرشيد على نقدية نهجه الفكري من آراء الآخرين ، لا يتخط ذلك العرض مسوون وسائل تنمية لامكانياته ، فهو لا يقول مع الآخرين : كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد قوايت الأوان ، ولكنه يرى التثني الأقل في الاستقبال للتشديد بالبعد والصر وسدق التبة والزعمية . وقد كانت هاتان التفتينتان على جماعتين التجديد والإصالة التشريرين في عصور الهضات . ثم أهما أتيان على التهم الفكري وسعة الإلق ، مما اتسم به اسلافنا الفاضلون الذين حرصوا على الإفادة من الحضارات ليلهم ، وأضافوا إليها كثيرا ، سيرا على سنة الأمم النافضة .



شخصية الجاحظ من أغنى الشخصيات العربية القديمة ، وأكثرها تنوعا ، وأرجحها أفقا ، وأصمبها فهما . يخيل لمن يقرؤه لأول وهلة أن فهمه يسير ، ولكن الذي يندقق النظر في فنه ومنهجه ، وأشعاراته الفكرية والتاريخية ، والثقافية ، يوقن أنه في شبه معامات تستصعب على من يقف عند ظواهر التعبير ، ومما يزيد المسألة تعقيدا أن الجاحظ ليس له منهج في عرض أفكاره ، وآرائه الفلسفية ، بل يستطرّد أنواعا من الاستطراد ، وكان معاصروه يتذقون مثل هذا الاستطراد . ولعل هذا الفكر الكبير كان يقصد من ورائه أحيانا إلى غايات اجتماعية لا تريد الآن أن تتجاوز بها مجال الحداث ، غير أن من المقطوع به أن هذا الرجل السامخ العميق في مخبرته ، جمع إلى قوة التصوير عمق الفكرة ، وكان فكره تسيجا دقيقا متداخل الخيوط ، قد يعز على الأدارس تميزها .

ولذلك ما دلفني إلى قراءة الكتاب موضوع الحديث . وليست هذه أول مرة أعلق فيها على كتاب صغير في موضوع كبير . فلا يعد الكتاب صغيرا ببعده ، بل بفضاء ما يسهم به في تكوين الطيف العربية التي يتصدي الكتاب لتتويجها في موضوع . وقد جعلني عنوان الكتاب على أن اعتقد أن المؤلف قصر بخته على جانب من جوانب دراسة الجاحظ ، هو أصالته في تصوير النفس الانسانية ، وعرفه الفنية في ذلك التصوير ، ثم توضع ما أغنى به الجاحظ الأدب العربي في هذا المجال . وسرعان ما خلّفتني بعد قراءتي للكتاب ، فهالنا اتحدث عنه ، وأثير بمشابهة مسائل تتصل بلزمة الدراسات الأدبية ، وتيسيف الموضوعات الكبيرة التي نهفت إلى نشر وعي ثقافي في الجمهور .

والكتاب عربي موجز لحياة الجاحظ ، في خلاله يورد المؤلف أحكاما عامة على أدب الجاحظ ، ويسرد مؤلفاته ، معلقا عليها تعليقات مختصة ، ويورد بعض نصوصي لفظها ، لم يصعد

ويسر صغرها ، ثم يستعرض المؤلف الفكر السابق على ظهور الفلسفة اليونانية بمعناها الصحيح . فيتناول اشعار «دوميروس» و «هوريد» وأفكار اللاهوتيين والأدريين ثم يتناول الفلسفة السامية على «سقراط» والتي كان العالم الخارجي فيها هو محور الفكر الفلسفي ، واذ يصيب المؤلف إلى « سقراط » والمسطائين يبرز الخلاف الجوهرى بين منهجهم والنهج السقراطى الذى كان بمثابة رد فعل للفلسفة .

ومع ان الفلية في ذلك العهد الفلسفى كانت كمرسبة سقراط إلا ان المؤلف يوضح لنا كيف ان آراءه الفلسفى ارتت فى كثير من المؤرخين « ومنهم هيرودوت أبو التاريخ فان ما ذكره من سوء النظم والتقاليد المرمية عند الشعوب التى زارهاها يتفق تماما مع ما كان يمتنع من آراء حول نسبة القيم الاجتماعية وغيرها على ما يتولى به المسطائيون وقد أثر هؤلاء ايضا فى آراء المرحج ثيوسيفس الذى كان يذكر ان القوة وصداها هي الدافع الاصلى للأحداث التاريخية وقد استمرت هذه الفكرة منذ جبهة المؤرخين ونفرت منها فكرة تأثير الشخصيات القوية والإبطال فى دفع عجلة الأحداث التاريخية (ص ٩٢)

ولئن كان عرض المؤلف لآراء « سقراط » والمقداس السقراطى العبرى متمازلا فى وضوحه وإحاطته فان أهم دراسات هذا الكتاب هي فى الواقع الفصول الخاصة «بافلاطون» الذى عرض المؤلف منهجه وأسلوبه عرضا يبعد تلويس آراءه الأفلاطونية فى مختلف مسائل الفكر الفلسفى وقد استبعد المؤلف تلك الآراء من مصادر الاصلية فى محاورات «افلاطون» فجاد عرضه لها متمسكا بالذقة والإصالة مما وربط المؤلف بين المذهب المدون والمذهب الشفوى لافلاطون على وجه يلقى ضوئا جديدا على بعض نواحي الفلسفة الأفلاطونية ، خصوصا وأن افلاطون « كان يفضل الحوار الشعرى على الكتابة المكتوبة والمعاراة المركزة على البحث الرسل المسمى » (ص ١٤٣) وبعد ان يعرض المؤلف لنظرية المعرفة وتكوين العالم الطبيعى عند « افلاطون » ولآرائه فى النفس سيج تطور نظرية العقل التدريجي خلال محاورات « افلاطون » على وجه جديد فى الكتابة الفلسفية العربية (ص ١٧٦ - ١٩٩) فنتابا إلى ان « الواضع الفلسفى لافلاطون فى (محاورات) أرسطو ليس مشهور وفقدون والجمهورية قد عملت على إثارة أزمة شك متينة تعددت معالها فى محاولة بارمنيدس مما دفع بأفلاطون - وهو يتلقى المظول - إلى تعديل موقفه كما يتبين ذلك فى محاولة فيليبوس حيث يتجه أفلاطون إلى الرابطة للتصير مع مشاركة الحسوس فى العقل ، وقد تم هذا التطور بطريقة تدريجية وقد انتهى إلى ساحة الحقيقة فيما صامه من آراء شعوية حيث ينقل عنه ارسطو قوله بان المثل امداد . « والواقع ان التصير الرياضى من المثل الأفلاطونية بغير فيه احتكاك الفيتافوسية بالأفلاطونية وتأتي هذه الثانية بالأولى وقد أوضح المؤلف ان كثيرا من مؤرخي الفلسفة قد غفلوا عن ان نظرية المثل الرياضية لافلاطون هي المحلة الوسطى التى نرفت عنها نظرية الصدود سيمسند الأفلاطونية المعدلة وهي التى تألرت بها الفلسفة الاسلامية عند الفارابى وابن سينا وعلايهم .

ويختص الفصل الاخير من الكتاب بالأخلاق والسياسة عند افلاطون .

فيستعرض المؤلف تطور المذهب الاخلاقى الافلاطونى من القول بقيام السلوك الاخلاقى على المعرفة - فالفضيلة مسمك والرفذة جعل - إلى نظرية كناية النفس والفضائل الأربع التى

تتوسط كل منها طرفين كلاهما سببا وذيلة وتجدعا لأول مرة فى « الجمهورية » - ويشرح لنا المؤلف كيف جعل « افلاطون » الحكمة المطلب الاعلى للنفس وسبيلها الجاهدة وممارسة الفضائل حتى تصمد النفس من الجمال الحسوس إلى الجمال التالى الدائم وهكذا فلان « افلاطون » بل تصبح افكار المشبه الزعد والبك ... وتوجه إلى ممارسة حياة الحكمة وهي اسمى الفضائل وتؤكد استقلال النفس وسودها بمنزل حسن الايدان المتعارفة فى عصر « افلاطون » بل تصبح افكار المشبه الذين اشاعوا لالهة صفات البشر بل وارى فى اللاهوية وحدة حقيقة وطائى بين الله والخير بالذات . ويرى « افلاطون » ان هذا العالم الحسى هو من ممل العقل فهو نسخة من عالم النثل وان العبادة الحققة لله تتمثل فى المعرفة وممارسة الفضيلة والخير المطابق لللاهوية له وجود مطلق ولهذا يمكن القول بان الله مقياس الاشياء جميعا وليس كما قال « برونهورس » ان الانسان مقياس الاشياء جميعا وعلى الانسان ان يسعى بكل ما أولى من قوة إلى التشبه بالكامل أى بالله « (ص ٢١٢ - ٢١٣) .

ويعرض المؤلف نظرية افلاطون السياسية عرضا جديدا يبرز فيه الروابط القائمة بين مذهبه الفيتافيزيى ومذهبه السياسى واستنباده فى شرح نظم الحكم المختلفة إلى مختلف حالات النفس السيكولوجية « فالنيتقراطية تمثل الشخصية وهي فصيلة العس المقببة انطلعت من عقائدها بقدن سيطرة العقل ، واما الاشياءجارية فهي تمثل نزوات النفس الشهوانية وإثارةها للمال بدون رادع من ضمير أو عقل اما الطائفة لفسر جلاذ حمارك طيط القلب سيطر على الشعب ينهب أمواله ويكسب اقليم القاضية بحيث يمل شر ما فى النفس المقببة والشهوانية من وذائل مدمونة » (ص ٢٢) .

ومما يحسد للمؤلف انه ضمن كتابه فهرسا ابجديا للأصلام ولتبنا مصلا للراجع مسمما تقسيما موضوعيا ويحتوى على الكثير من القالب والوصول للتشورة فى الموريات مما يتيسر ابراهه فى هذا القيت تقريبا له من تناول الفارابى الذى يرغب فى الإستزادة من الفروادة فى كل موضوعات هذا الكتاب أو فى بعضها وهو منتج جديد جدا لو اليه كل مؤلفينا فى كتب العلوم على اختلافها .

وبعد فان شأن الدكتور « محمد على أبو ريان » فى تصديده لكتابة تاريخ جديد للفلسفة شأن الفنان المبدع « كوريجيو » الذى قال - بعد ان شاهد لوحات عباقرة الفن التى أريد منه ان يضاهيها : وأنا أيضا رسام « Ed io anche ron pittore » وكما جاء « كوريجيو » بجديده فى الفن بعد تلك الروائع القديمة فان مؤلف هذا الكتاب قد خرج علينا فى جزئه هذا الأول بتاريخ للفلسفة اليونانية حتى « افلاطون » ليس مجرد سدى للكتب التى سبقته إلى الظهور بل هو عمل تتجلى فى كثير من نواحيه إصالة البحث والتحرر فى التفكير مما يجعل هذا الكتاب مساهمة جديدة ذات قيمة فى المكتبة الفلسفية العربية .

الدكتور جمال مرسى بدر



« مصطفى محمود » يحاول أن يكون منطقياً فيحسبواول مثلا أن يربط القالات بعضها ببعض بحيث تكون آخر كلمة في القال مفتاح القال الذي يليه . ولكننا نجد أن هذه الكلمة الأخيرة في كثير من الأحيان قد فرغت على القال فرسا لكي تؤدي إلى القال الذي يليه . خذ مثلا مقاليه « أنا » .. أن الكتاب يتحدث فيها عن الإرادة وكيف أنها أقوى من كل شيء . لقد خرج من الأنا إلى الإرادة بمنطق سليم ولكنه يريد أن يبينه للقال التالي وعنوانه الزمن فيستمر قائلا :

ولكن هناك أسئلة تتوارد على خاطرننا ؟
هل الإرادة موجودة في الزمان ؟
هل هي تدبى مثل القلب ؟
هل تتماكب مثل اللحظات ؟
هل تسرى مثل الضوء ؟

وهي أسئلة تفتح لنا الباب على مشكلة أخرى .. الزمان .. ما هو الزمان ؟ لم يتيسر سائل من الزمن للنفس وزمن الساعات . ويسأل القارئ نفسه كيف انتقل به الكتاب من هذا الموضوع إلى ذلك . من قال أن هذه الأسئلة تتوارد على الخاطر حين نذكر الإرادة . أسئلة الفيلسوف الحق تنتج حتما من الأجوبة السابقة . أنه لا يسأل السؤال إلا لأن تفكيره قد وصل إلى نقطة تنجم عليه الإجابة على هذا السؤال قبل أن يستقر في سلسلة الأفكار . إن القارئ يتسبب وراء مصطفى محمود . لأن كالمه مربب ترتيبا جميلا .. تلك الأسطر القصيرة التي تتلاحق يربطها النغم الموسيقي - لا للتعلق أو الفكر - ومثل آخر في مقال « رأس النملة » حيث يقول مصطفى محمود :

والنفس ..
ما هي النفس ؟
ما هي المراتل ؟

إن مجرد تكرار كلمة « ما هي » في السطورين وحده بين النفس والتمراتل .. وإذا أراد فذلك أن يعرف كيف تم ذلك يجب أن تتجسس موسيقى الكلمات من مثل هذه الأسئلة المتفرجة .. وهذا جميل في الأدب ولكننا نقرأ فلسفة - ليس كذلك ؟

والواقع أن الإنسان يشك أن كان فعلا يقرأ فلسفة في كل لحظة من فرائده للكاتب . فلهذا هودنا الفلسفة أنها تتمسك بالسائل ولكن « مصطفى محمود » يسهلها إلى درجة يصعبه عليها المفكرون .

إن قراءة أي كتاب فلسفي شيء من أصعب الأمور ، أصعب قراءة « مصطفى محمود » في « لفظ الموت » فليس سهلا للغاية . أنه لا يبعد المسائل . والمعلوم عنده جاهزة بسيطة . ونعود إلى الإرادة مرة ثانية ، أنه يسأل ما هي الإرادة ، ويتطالع الجواب الفلسفي على هذا السؤال الطير فلذا بنا نجد بقعة أسطر جميلة فحوارها أن الإرادة شيء لا يمكن شرحه « لاينا أكبر من كل الكلمات .. أنها كالشوق لا يوصف .. إنما يكاد .. أنها تظهر من كل ظاهر وأخفى من كل خفى » .

ومشكلة الحرية - حرية الفرد في الاختيار - هي حريته في « التمتع » في « الدنيا » ليست مشكلة على الإطلاق تستدعي الكتابات والتفكير العميق ، وإنما هي مقدرة العقل على أن يكتشف « بمسيرته الذاتية التي تربط الأشياء بعضها ببعض » حتى يستطيع المرء ألا تتسبب نفسه في أحلامه ولا تتسبب في العالم الذي . في صلحة وتصف التي « مصطفى محمود » الفلسفة الوجودية بأكملها .

والشيء نفسه يصعبه الكتاب في تيسيف للفلسفة « بروسون » من الزمن والنفس والزمن الواقعي - أن الإنسان بعد قراءة « مصطفى محمود » لابد أن يشك في أن كل الفلسفة أنبياء لتفكيكه الأمور - ما دامت كل ما أتروه من مشاكل يمكن أن تصلي بهذه السهولة .

إن أول صعوبة يواجهها قارئ كتاب « لفظ الموت » هو الكلية التي يقرأ بها الكتاب . إقرأه بعقله ما يحواه . أو بتعبير آخر هل هو أدب أم فلسفة ؟ أن الأسلوب الجميل الذي يكتب به « مصطفى محمود » ، وسمي الأدبي قد يدفع القارئ إلى أخذ الكتاب على أنه مقالات تقيم من الناحية الأدبية ، وعلى هذا الأساس يجب أن يتفحص القارئ عقله ويتسبب مع أسلوب مصطفى محمود المعهود لخاصة النظم عامة ، ولكننا حينما ننغم في القراءة نرى أن الموضوعات التي يتبرع لها الكتاب موضوعات شملت أذهان الفلاسفة والعظماء في العالم منذ أن كان للأشياء حضارة وفكر حتى اليوم . ويبدو للقارئ نفسه مضطرا إلى تقييم هذا العمل من الناحية الفلسفية ، أي أن يقرأ بعقله ويعاسب الكتاب على أفكاره .

وأول ما يستلزم نظر القارئ - إذا ما انتبر الكاتب سلسلة من التاملات الفلسفية - هو البساطة التي يتبرع بها الكتاب لهذه الموضوعات رغم أنها تصل بأشقر الشكائل الفلسفية التي تعرض لها العقل البشري في كل العصور . ويسأل القارئ نفسه إذا ما كانت هذه البساطة ناتجة من سذاجة النفس التي تتأمل الموضوعات أم أنها بساطة متمسدة تحاول أن تارب الآراء الفلسفية الكبيرة التي ذهن القساري العادي .

وقد يفتننا إلى قبول الافتراضي الثاني أنه ليس بين هذه التاملات أي فكرة جديدة على الإطلاق ، بل هي خليط من آراء الفلاسفة عامة ابتداء من أرسطو والافلاطون حتى علماء الفلسفة مارة « بدائونين ، ولامارك ، وبرجسون ، وسامارتو ، وكيركارد » . ويبدو اعتقادنا أن السالة لا تبدو أن تكون تقرب الأشياء إلى أذهان العامة كما كان يفعل « برنارد شوس » .. تلك القالات التي يلجأ فيها مصطفى محمود إلى دراسته كليب مثل « كليات الحياة » و « التلذذ » . فهذه القالات الواقع كثر مقالات الكتاب جيدة ونعنا للقارئ .. ولكن حين نقرأ التيسيف الفلسفي نجد أن فكرة التدريس بعيدة كل البعد من ذهن الكاتب ، فهو نتكم مخلصا من رحلة الفكرة التي يدخلها المرء أمام ظاهرة الموت وأنها « رحلة مغيفة مزججة » . أن نبرته في الحديث تدل على أنه يأخذ هذه التاملات مأخذ الجسد ، فلذا ما حاولنا أن نأخذ هذه التاملات الفلسفية مأخذا جادا . كان أول ما نطلبه منطقا سليما نقتلنا من فكرة إلى فكرة إلى أخرى .

الأمور لهذه الدرجة يجعل كلا منهم يحس بأنه في قضي عن أن ينكر أو يقر لأنه في الواقع قد توصل إلى لغز الحياة والموت على يدى « مصطفى محمود » . ونتج من ذلك طبقة من معنى الثقافة ، كل دافع عن نفسه كل الرضا ، مراتج آل جهله كل الإرتياح .

بقي أن أشيد بمجهود الرسام « رجائي » على غلاف الكتاب وفي الرسوم الماخضية ، وأن كان هذا ليس مجال النقد الفني إلا أنه مجهود لا ينبغي أن يمر دون ملاحظة وتقدير .

هادي حبيشة



أول ما تلاحظه أن محمد عبد الحليم عبد الله يعالج في هذه الرواية موضوعاً لم يطل عنه في أية مرحلة من مراحل بنائها وتطور حوادنها ، فوجه كل العناصر الفنية فيها كلها إلى خدمة الموضوع .

وبذلك خلص من نص ، لا في سابق دواياه لنفسه فقط ، بل هو كذلك ملحوظ في معظم الروايات عندما وعده ليرى .. من حيث الأساليب والأفلاط والتضمينات الكثيرة التي لا تخدم موضوع الرواية إن كان للرواية موضوع .

وأي أحد سيطرة عبد الحليم في هذه الرواية على موضوعه وتسرفه في توجيه الانتباه نحوه ، تقدمنا دفعه إلى لغة جديدة من التلميح والقياس الأول لجودة العمل الأدبي في نظري أن يقول لنا شيئاً مفيداً من خلال صوره وبطريقة المعالجة الفنية ، ولا أوافق من يتناولون في الدعوة إلى الخطأ وعمومه ، ولعلهم قالوا بذلك كرد فعل أو كمناخلة متحمسة للطغاب اليانتر والكشعارات القاصرة ، وهذا ذاك طرفان كطرفي القضية الوسط .

وقبل أن أخط في موضوع قصة « سكون العاصفة » وتاريخه الفنية أشير إلى أمر آخر شكل يختلف فيه هذه الرواية عن روايات عبد الحليم السابقة .

ذلك هو بنائها بطريقة الحديث عن الفأب ، لا بطريقة الرواية التكميم كما صنع في معظم قصصه السابقة .. قرأت وسعنت عن بغي الرملة موائلة بين المؤلف في كلتا الطريقتين

وكثيراً ما يصل « مصطفى محمود » بسبب أن يذهب إلى الأمام في أسواق الفكر - إلى بداهيات ما كانت تحتاج إلى كل هذه الرحلة الفكرية الخطرة .

« القشة في البحر يحركها التيار » والنقص على الشجرة يحركه الريح .. والإنسان وحده هو الذي تحركه الإرادة » .

أو :

« أن الشهوة شيء غير الحب » .

أو :

« أن الإنسان يعيش مصطرباً بين عالين .. عالم رقيبانه ونزواته .. وعالم المادة حوله »

أو :

« أن الله، متحل بذاته في الكون كله . »

لم هناك تبسيط للأمور بشكل آخر - فيصل بنا « مصطفى محمود » إلى أن « تشكيب » لا يختلف عن الحار الذي يفرز من حيث الصقارية ، والورد لها عقل يختلف من عقل الإنسان . والأمميا لا تختلف عن الإنسان لأن بها إمكانيات الحياة والموت . كل هذا صحيح ولكنه القاسم المشترك الأدنى بين الأشياء - والفلسفة أن كانت تبدأ من تعديد القاسم المشترك الأدنى بين الأشياء إلا أنها تهتم بالفوارق ، والفوارق التي تميز بين الفوارق . ولي جملة من جملة الجميلة .. يعبر « مصطفى محمود » عن الغيب الجوهرى في تبسيط الأمور على هذا النحو إلى مشتركة الأدنى فيقول :

« في أثناء بحثنا عن الأشياء المشتركة نضيع منا الأشياء الأساسية .. »

وهذا هو ما يحدث معه بالفعل . أن « مصطفى محمود » لم يسهل المسائل التي تعرض لها التبسيط النافع . هتافه جملة وردت في الكتاب تكشف القناع عما قدمه لنا « مصطفى محمود » . أنه يقول في مقاله « الله » :

« فلما كنت غلاماً - فانا أنسى الأثير (إله الطيفيات) ولله لقاء الحبيبة) استسلم لله غواطرى وغياي »

وهذا هو في الواقع ما فعله الكاتب في « لغز الموت » - استسلم لله غواطره وخيالاته . وقد يقول قائل أن هذا من حق أى إنسان والقول نعم - هذا من حق أى إنسان ولكن ليس من حقه أن يأخذ هذه اللغة مأخذ الجد ولا أصبح « دون كيخوتا » آخر يصق أحلام نفسه . كما أنه ليس من حقه أن يأخذ المسائل الفلسفية الجادة ويبسطها إلى درجة التشويه من غير أن يرجعها إلى أصحائها . ولكني أكون متنبهة القول أن الكاتب قد لا يكون واعياً بأن هذه الآراء متقولة من فلاسفة الإنسانيّة عامة - فكأننا قد تعرضي لهذه الفلسفات - بصورة أو أخرى وقابلنا منها من استعاضا من مناهيها بحيث يعرف بالفلسفـط ما قاله « برجسون » عن الزمن أو ما قاله « لا مارك » عن الإرادة الدائمة وراة تطور الإنسان وتكتنا تعرف حدودنا ، ونعرف على الأقل أن « الأفلاطون » هو صاحب فكرة « الروح الخالدة » ، وأن « أرسطو » يفرق بين التضمين والتجريد ، وتكتني بذلك أولاً تكتني ، فإن لم تكتف - تولتنا فيها ، وأن اكتنيا - لا نتعرض لهذه الآراء إلا بحسب ، وباحساسى بجهننا الطيق وبأن الكلام فيها ببساطة جريمة علمية وانتهاك لحرمه الفكر .

أما « مصطفى محمود » فهو لا يحس بهذا الحرج ، أنه يسهل المسائل للقارئ تبسيطاً يجعل القارئ يحس أنه يستطيع أن يستقنى من جميع كتابات الفلاسفة بمجرد قرأته لمصطفى محمود . ولو أن مصطفى محمود لكل شهرة بين الناس ، لنتجح بأسلوبه الجميل الطبع البهيم مسبوقة الذي يلرب من الأثر في بغي الأحيان من يجعل هذا النوع من الكتابة ولأنه الأمر مشد ذلك . ولكن شهرة « مصطفى محمود » بين جمهوره الأمر شهرة لا يستهان بها وبلاش بين الشباب الراغب الذي هو نواة مثقفي المستقبل . أن تبسيط

وهو هو في هذه أحسن أو في تلك .. والذي يبدو لي أن الكتاب رأى جو هذه القصة واشتاعها تستلزم هذه الطريقة ، ولا اظنه قصد أن يغير طريقته بدافع غير ما يقتضيه سياق هذه القصة بل أنه .. فالحالة متوقعة على شعور الكاتب بالحاجة إلى طريقة تعبيرية معينة . ويضئ الكتاب بثلثون دل طريقة الراوي وهم يتيمون الطريقة الأخرى لأحاسيسهم بأن المؤلف يحتاج إلى التناجاة .

■

موضوع القصة - كما بدأ لي - هو الروحانية والقدية وإيماءة إلى بالإنسان وادعى إلى مساندته وتمتعه بحياته . والروحانية والقدية لهما عدة تفسيرات ، والمقصود منهما في موضوعنا تفتح من رسم شخصيات القصة وتسلسل حوادثها وحوارها وما يتخلل ذلك كله من تعليقات وتاملات ، ولذا كان عبد الحليم عبد الله هو الكاتب فلا بد أن نضيف « التنبهات » ..

أولى الشخصيات هي شخصية « الأستاذ عزت » وهو موظف في القسم من عمره يشغل وظيفة متوسطة في إحدى الوزارات يؤدي عمله لخلاص وأمانة ، ويرعى بيته بعث وحكمته ، يحب زوجته « رباب » وهي مثال المرأة الشرقية التي تقصر كل ما يمكن من حبس وعواطف وعناية على زوجها وبنتها ولولاها . الزوجان متحابان قضيا عشرين سنة معا كأنهما في شهر عمل . تمتع الزوجية تاركة لزوجها ولدين : فتى في الجامعة وفتاة في الثانوية العامة .

الأب يقول لابنته : لو لي أردت أن استمك كما أريد ماستمكت ألا كما أنت .. يعجبها كل الحب ، ويعني بها ويصحبها وأما لها ولأخاها ، ولينال الفتاة إياها حبا يجب ، ولكن الأمل على تغيره ، لا يترفق بشئ اسمه الحب في أي لون من ألوانه . كل شئ لديه بالعقل فقط ، ولا حقيقة شئ ، عنده ألا إذا كان يترك بالحواس الخمس . كان أخيه يجاهر « الكبرياء » يؤدي أعماله في رومة يدعى لها .. حتى الذي اخترعها ! ولذا .. فكانه صورة كبيرة على إحدى لوحات الانمالات ..

يصور لنا المؤلف السعادة التي يعطهاها يعطهاها وتصاقت تصويراً مقننا ولا شك .. عزت يحب زوجته ويجب ابنته ويجب ابنه ، وإن كان لا يفرح في تفكيره وانكاره للمساواة والنواحي الروحية ، وإن كان يعزق لسوكة المطابق للمساواة . ويجب عزت كذلك امرأة أخرى بعد وفاة زوجته .. امرأتسكنة كانت لها مسألة في إدارة المساعدات الاجتماعية التي كان وكيلها ولكنه يستطيع بقوة خلفه أن يوجه هذا الحب نحو الغير ، لم ينهيه على خير .. وأبنته تحب إياها وتستطيع أن تملأ حياته بالحنان بعد وفاة أمها . لم تحب فتى أحلامه وتزوج .

ويصور لنا المؤلف الحياة .. إلى الحياة العقلية الخالية من العاطفة والزوج في شخصي الأبن « شكري » ويضئ علينا سوكة « المادى » وانها تملك في اللذات الجسدية المحصورة ، حتى تنهك هذه اللذات فيقع فيرسة الرغبي ويعاين أشد الآلام حتى تنتهي حياته شر انتهاء .

ولم يلمس هذا التصوير كما ألقني التصوير الأول .. لم أستطع أن تصور أستاذنا .. من لحم ودم .. أي غير ميكانيكي .. مخلوق على مثال « شكري » .. إن هذا المخلوق الذي ابتدعه عبد الحليم عبد الله على غير مثال سابق ، لم أدر حزن على أنه قد فرج لنا شئ ، أو خالفه أي شعور من مشاعر الإحسين إلا في موقف واحد ، هو وفاة أمه ، إذ أحس « يحزن عبر عنه بالدموع لم بالتأمل بعد ذلك » ..

والحزن بالتأمل يسي به المؤلف الحزن بالتأمل ، وكان هكذا :

« فلم تكن مشكلة أدركت بعد (بالنسبة للغير) مما تثير في نفسه ما عبقاً يفرح كما حركة أدركت تتصل بهذا الأخير »

لذلك غاب يكي لسرعة التحول بالنسبة لهذا الكاتب الزير ، بالنسبة لأنه ..

ولذا كان هذا المخلوق « عقلا ، فلماذا لم يمنعه عقله من الانسياق وراء اللذات والشهوات ولا سيما الإقبال للمسرة الاسترقاطية المتصاية إلى درجة الفرار من أهله والمفر معها إلى عزبتها بالصعيد حيث أصيب بالقرص والرقبي »

إن مثل هذه المفارقات ليست مقصودة على « الماديين » الذين هم على هذا المثال إن كان لهم وجود ، وكثير من الشكيبات المعلقين يزولونها ، بل إنها التي بهم من ذوى العقول ولو كانت « الكترونية » ..

ولو تصورت شابا عقلا متاملا متفلسا محبا للذات الجسدية وتكره للمعاني مثل « شكري » فلماذا تصورده على غير ما أراد له المؤلف .. تصورده داخل من اللذات ما لا يضره وما لا يؤدي به إلى ذلك لنسب الذي وضعه له .

على أننا لو صرفنا النظر عن ناحية الصدق الوفوي بالنسبة « شكري » فلأننا نرى من ناحية إيماءة القصص أن المؤلف نجح كل النجاح في المفارقة بين « شكري » وبين أخيه ، إذ أوضحت هذه المفارقة قيمة الحب والرؤى في حياة الإنسان وتعقيد إنسانيته إضفاء جسمها في واقع صادق يدل على استنالة قصصه ملحوظة .

ونهر القصة الرئيسة تمتد منه نهيرات ثم تعود فتتصل به ، تعيش في هذه النهيرات شخصيات ثانوية ترتبط مسائلها بمسائل هؤلاء الرئيسة ولو بطريق المفارقة ، وكلها تتجمع في خدمة الموضوع العام ، هنالك مثلا « بكر » و « سوران » زوجان موظفان ، طاهر حياتهما السعادة وفي باطنها العذاب ، فلزوج موظف مسير والزوجة أكبر منه مرتبا ، وهو يعاني من انصرافها عن البيت والأطفال ، ويتعذب من سلوكها في الفراج ، ويأخذ المؤلف بابديته في سردا حياتها ويطلقها على خلاها ، حتى ينفذ على مثال الحياة الزوجية الشقية المبني على أساس المصلحة والطبع ببلد من الحب والتعاون ، وهنا نصل إلى نقطة الانكسار لموضوع الرئيسة ، وفي خلال ذلك يعطينا الاستسلا عبد الحليم نموذجا رائعا للموقف الصغير الذي يعاين إن بكر يعيشه من طريق الزوجة ، والمرأة الضوب التي تستاجر الرجل الصغير لتساكن تكون زوجا تنصه في الشقة مع العيسال وتعيش حياة أخرى ..

محمد عبد الحليم عبد الله كاتب متأمل عميق ، يتناق في سياق أفكاره ، وتاملاته ، وتفتح هذه المفارقة في كل كتاباته ، وتكسيها قيمة لثاقبة لا شك فيها ، ولكنه أحيانا يستعملها بكميات أكثر من اللازم . زمن مثلا في هذه القصة يبدأ أول ما يبدأ بمقدمة فلسفية عن الزمن فتعوا أن بعض اللحظات تكون ذات معنى وعرفي وطول ولو بدت قصيرة . وذلك ليس لي أن اللبلة التي ضافها الزوجان في الاسكندرية كانت من نوع تلك اللحظات ، وأنا أحضل أن أدرك ذلك من السياق القصص نفسه ، وقد أدركته فعلا ، لم عدت إلى تلك المقدمة فوجدتها كأننيصو الخارج على حكمة شارع جميل .

ولذلك التنبهات ، إنها من أدوات التصوير في يد عبدالحليم، ولكنه أحيانا ممن فيها تنحصر أن تترك التشبيه ونظير ينالك إلى ما بعده ، وأدري من حسن الغتام إن نظري إلى هذا التشبيهي الجليل :

« كأنما أتيت ذكريات الروح في أجسامها مواهب لم يعرفها البلب حتى الآن ، مثل ميتر كة موسيقية ينفثها فماتجسسا صانها وجد ، ولا أحد سواه »

والصيفيت إلى ما لم يعرفه البلب حتى الآن .. ما لبثته في نفسي قصة « سكان العاصفة » حتى جعلتني أشعر في قرادتها بالتمتة التي يجدها الإنسان في الأعمال الفنية الكبيرة .

((عباسي خضري))

أبك الذي يلقي أن يقول في لغة غريبة
تلك الكلمات الطويلة التي كان يصرخها
عندما كان راعيا
.....

يا ألهي ..
ما أشد وطأة الظلام في عيني هذه الليلة
أماه ... يامه

هل يمكن أن يكون اسمك Ma Mère ؟
إن قصيدة « السير الطويل » التي ألفتها منها هذه
القطرات إنما هي سبعة ألم وتوجع من هذا النفي العجيب
الذي سجن فيه الشاعر ، ففي اللغة ، كما قال في حفل أقيم له
« أن الفرنسية هي متاع الذي أعيش فيه »

وفي هذه القصيدة يمتحن لو أنه ظل غارقا في حياته
القومية الأليقة ، يعيش حياة الرأى البسيط ، بدلا من أن
يسجن في سجن اللغة الفرنسية ، وما تعمل من مصطلحات
الاحتقار للجزائريين والتوسيعين ، أنه يفسق بنفسه ويسفر
منها لانه جعل على أن ينسحق عن قومه فيخاطب الفرنسيين
فقال :

اسموني جزائريا

لا تقولوا ذلك

فهذه شقيقتي لا تضع على وجهها الضمار .

ألم أحصل في المدرسة على كل الجزائر في الفرنسية

و الفرنسية ، وباللغة العربية

ولكنه رغم ذلك يعني أن هذا النفي الإجباري لم يستطع
بكل حيوته وجبروته أن يطغى عنه قوميته :

إن البرنس الذي ارتداه أجدادي

البرنس الذي يتراوى أمامي في كل مكان ..

ما يزال دنأري

يا بيلجاسبر الحية في داري

والبرنس كما يظلم هو ليس الجزائريين القومي .

كما أن النفي الجسدي بعيدا عن أرض الوطن لم يستطع
أن يتسبب آياه ، فهو لم يزل يعن إليه ويحنه بأرق التوتوت
بالأم وبالفؤالة : « أن قرأني تنكرو وحدنا القاطلة في أممباق
المصرا » ، ويقول :

« أني لأحس السون في قلبي مهما نظفي الحدود

أني أتمزق شجرا كلما تذكرت أني بعيد عن الجزائر »

ورغم كفافه بالظلم فإنه يتصر على أنه لا يتسكاه في
الكفاح العملي :

« في كل الدروب التي تقود إلى التهاور

أرائني أبست من أسي أبدا بين فواهد القبور »

وفي قصيدة « السير الطويل » أيضا بشعر التمساح إلى
حدث أ يار وآله في نفسه :

« في ذات يوم أطل أ يار

أحتاج الإنسان أن يدفع كل هذا الثمن لكي يعم ؟

أحتاج لكل هؤلاء الملمين ليطبق هذا الدرس ؟

.....

وي ذات يوم أطل أ يار

لقد خلعت مامي الظلم بجميع أخطائه

في قرارة تبرى العميق »

لقد هزت أحداث هذا اليوم وجدانه ، فإذا به وقد اهتدى
إلى ارتباطه بوطنه الحقيقي بخاطبه بذلك القول المؤثر :

أبك يا ألهي

هذا الصغر الذي لذا أبك حدير بالدموع

لقد اهتدى إلى أن يتأدبك يا ألهي



« الشقاء في خطر » ديوان شعر للشاعر الجسزائري
مالك حداد ، نظمته بالفرنسية ، ونقلته إلى العربية السيدة
ملك أبيش العيسى ، وراجعه زوجها الشاعر الكبير « سليمان
المسي » .

وقد ولد مالك حداد سنة ١٩٢٦ بمقرينيه فسطاطية
بالجزائري وتعلم في مدارسها باللغة الفرنسية إلى فرنسا
الاستعمار لغة للتعليم . ثم حصل على شهادة البكالوريا من
فرنسا ، وعاد ليدرس بالمعاري . ولقد كان الأحداث العنيف
الذي هز وجدانه وأيقظ ضميره القومي اللدبة التي قام بها
الاستعمار الفرنسي في أ آيار « مايو » سنة ١٩٤٥ وراح ضحيتها
خمسون ألف شهيد غير من ألقى بهم في غياهب السجون ، حين
فك الجزائريون أن كلاًهم مع فرنسا ضد التنازلة في الصرب
العالية الثانية هو لمن استقلالهم الموعود لعقدوا مؤتمرا وطنيا
في مدينة « سليف » قرب فسطاطية يمثلون فيسسه مولد
الاستقلال فكانت اللدبة الزهية فيها وفي غرهبسا من مدن
الجزائر . فاختار الشاعر منذ ذلك اليوم طريق الثورة ، يهرح
الصحف الوطنية ويكتب الشعر ويؤلف القصص . ثم هاجم
الفرنسيون بيته يوما فيقتلوه ، فاختفى ، ثم غادر البلاد متفيا
إلى أوديا ، حيث كرس حياته للكتابة من ثورة بلاده .

والشاعر « مالك حداد » وشعره يمثلان شأن الكثر من
شعراء الجزائري وكتابا وانتاجهم — يمثلان مساهمة الاستعمار في
اشبع صوره ، ذلك الاستعمار الذي يعزل الإنسان عن لغته
القومية ، فيعير بلغة غريبة لم تلتج بها شتاء ظلا ، ولم يسمع
بها هجده أمة ، ولم يناد بها أباه ، إن مالك حداد يصيح
متوجعا :

أبي يا ألهي

لماذا حرمته

تلك الموسيقى المسوجة من لحمي ودمي

أطهر إلى

إلى أبك

لقد وضعت هذه الملاحظة الرهيبة للشاعر رسالته :
« أربط قدميك بتراب الجزائر .. التصق به » أتمنعه
مقدما ، قدما الجندي ، قدما الشاعر الجوال قد وجدنا
أخيرا قلبهما :

فجعل يدعو إلى الكفاح وإلى الثورة :

« سر .. يحب أن تسير .. أن تسير
السير هو طريقك في الانتظار .. في ارتداد الأحداث
دع غراك يسفر فزعه .. وهو جامد كالرث
..... »

سنتطرق طرقا جديدة .. سنتطرق دروبيا معطرة بالأساطير
مزروعة بالحظرون :

« أن « مالك حداد » شاعر لوري ، ولكنه شاعر انسان ،
يؤمن بالقيمة بين البشر ويكره الحرب ويشتق السلام ، ولكنه
يرى الثورة ضرورة لأفراد السلام الحق :

« ليس لقدم مذاق سائح
أني لأزلي الندي »

ولكن هذا لا يدفعه لتجنب الجبل
أست ربان طائرة .. تعرف ذلك جيدا
أب وجود السحب هو الدافع لصدور الجبل
هذه السحب الكثيرة الخفيفة التي تبدو متجاذبا
في بعض الأحيان كجبين كتيب
أما يؤذي السلم ، ولكن وجود سحب الاستعمار والمصون
هو الذي يدفع إلى صعود الجبل ، إلى الثورة :
« نعم أنا أنصح بالتحسد
ولكن جدي مائل كرجية طعام ضرورية »

فهو يقول أنه ليس ضد فرنسا ، فمن بين أمثاله أولئك
البسطاء الذي يكسبون بذهابهم لول فلوهم محبة للضمير
والأخاء ، والسلام ، أولئك الذين يساق أبلاهم إلى الجسرات
ليشاركوا في حرب لم يطعنوا ، ومن يسهم أيما أولئك الأدباء
الأحرار الذين يدافعون عن الحق في كل مكان وفي حق الجزر في
الحرية والسلام ، مثل الشاعر بول إيلوار ، ولكن عليه - هو
الشاعر الجزائري - أن يوضح أولئك المستعمرين المستظفين من
أبناء فرنسا ، فما يصنع الثوار ليس سوى مطاردة نوحش
الاستعمار الحزب ، لتعيش الحياة الوديمة آمنة :

« لكل غاب مكتشوه .. أما أنت .. فلتت الألفارس
الفاخر الذي يطارد وعلى الشمال البلاد الموحش .. وعندما
أقول « يطارد » أعتني أن يطرد من الفأب ويفرض سيادة
المرلان »

إن الثوار مضطرون إلى ذلك بعد أن حول الاستعمار الحياة
الجيدة إلى ميدان قتال وشوه وطنه العجيب :

« انظر إلى أمك .. »

البيت لذلك الرعية في قبيل أمك ؟

أن خدما لبيدو فيينا مروما

لقد تحرا ملح من أكلة لعموم البشر على أن

يصل من الغد الحميل متكا ليندقته في علبسة تسديد

قائلة « .. »

إن الشاعر يلمس لأن « ناسج العلم (حلم الثورة) لم يكن

في صالح للفتح عندما خاض الحرب الجزائرية »

والثوار يكافحون ليستطيعوا أن يقبضوا لإزلامهم الذين

ذاقوا اليتم ألف مرة :

« سنجنون أطفالا يمرضهم أبائهم

أطفالا يستطيعون أن يقولوا :
وطني هو الإنسان »

فحين تتخلص الإنسانية من الطغيان والاستعمار ستعود

الأخوة بين البشر فيصون أن الإنسانية كلها هي وطنهم :

« لم تكن الأشجار توافة في يوم من الأيام
لتنهني إلى حاضنتها للنبات ..
محبته هي التبع .. هي الإنسان كله ..
وفي آخر مجمع في آخر سفر من أسفار الأدب
سنتحول كلمة « بطل » إلى كلمة « أساب »

إن الشاعر يؤمن بالإنسان ويؤمن باليوم الذي ستتحلق
فيه الإله بين البشر ، بل أنه يؤمن بأن الشعر أصحبل في
طبيعته الحرة ، وأن الشعر ليس سوى تزييف في تلك الطبيعة ،
ليس سوى حوار صناعية « كالمصالح » حدث من طلاقه
وانطلاقه إلى الغير :

ستذكر « راحة المقابر » هؤلاء الرجال المساكين الإجماد
الباحثين
.....

لذلك يجب الانتقام لهم

أجل منهم سواي وبحيرات وانهارا »

والقصيدة « شمت الزهرة » الرقيقة الزهرة ليست سوى
دعوة جميلة إلى الانطلاق وإلى الرجوع إلى بساطة الإنسان
وطبيعته الحرة الطرية :

« ولشمت الزهرة : أتي أشعر بالفريق

أعيدوا إلى مروجي ..

أنها زهرة الحربة

ونال المصليد

أنا أشعر بالصغير من الببائو

أعيدوا إلى غابتي

فهي أروسي كلها ..
.....

وهذا الاتجاه الإنساني الذي يشر بالهبة في أسلوب هاسي
مرهف .. وإن كان يدعو إلى الكفاح .. بدلا من مجرد الذكاء
الجماسه يذكر المظالم التي صنعها المستعمرون بأسلوب خطابي
عصب رنان ، هذا الإبداع اوفق ما يكون لشاعر جزائري يكتب
بالفرنسية ، لأنه يستلهم فلوب البشر من كل لون ، ويعبده
حتى شعائر الفرنسيين أنفسهم ، أولئك الذين لا مصلحة مباشرة
لهم في تلك الجزيرة القسوم فيؤلفهم على مقاومة المجرمين
ولو كانوا من دمهم وأبناء وطنهم .

ولقد واظفت طرق التعبير التي اصطنعها الشاعر ذلك
الإنجاء ، فالشاعر لا يستخدم المبالاة طنانة كالحرب والسيوف
والدمار والفراب بل يرسم الصور الالهية اللطيفة بالرفقة
والرحابة والتي تحفل بالتفصيل الإنسانية التي تلمس
القلب .

ذلك هو ديوان « مالك حداد » ، ولقد اسدت السيدة
« ملك أبيبي » يدا بيضاء لقراء العربية حين نقلته اليهم ، كما
أنها غنمت له بغمعة تعرف بالشاعر والناجيه الأدبي كما اصاعت
بعض الشروح لبعض الإساءة التي وردت في الشعر وإن كنت
قد لاحقت خطأ في تعريفها لروبيرج بأنه من زعماء الدعاية
النازية ، بينما هو قد امدد هو ولزوجته في أمريكا لانهاهموا بنقل
الأسرار القدية إلى المسكر الشرقي . ولتنا لا نملك إلا أن نكرر
شكرا للمترجمة على هذا العمل الذي كنا في حاجة ماسة إليه .

وأخيرا أحب أن أختتم كلمتي من ديوان « الشقاء في خطر »
بذلك الأيات الرائعة التي نطقها الشاعر من الشقاء الجزائري
ويطلع فيها إلى مستقبل الجزائى الشرق :

الشقاء الجزائري .. يا لجلال الشقاء !

أنه بعد أناسيد الدم المترع بالفتاة

ما أشد فيضة الورى بالفشحات القليلة !

أنهم يزرعون أفانيهم لوق البيوت المعترعة .

مالك عبد العزيز

« هذا الكتاب جزء من سلسلة دراسات من حركة التجديد والاحياء في الحياة العربية في العصر الحديث ، و نواحيها المعنوية والمادية كافة : أدبية ولغوية ودينية واقتصادية وتاريخية وعلمية . ومشروع هذه الدراسات رسمته نفوة مثلت فيها البلاد العربية ، وتفتتها الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، وساهمت في اقامتها مؤسسة روكفلر »

ويغيب المؤلف في تجهيده آله رسم الخطوط الاساسية للكتاب في بحث اسمه ليتنا به في هذه التلوة ، وحينما بدأ ييسط في كتاب ما جعله في البحث ، اتسع امامه الموضوع ، فراك ان يجعل الكتاب في حلقات ، خصص الحلقة الاولى منها - وهي التي يضمها هذا الجزء من الكتاب - للتطور اللغوي والادبي كسر في القرن التاسع عشر .

والؤلف متنبه الى ما في هذا التعديد الزمني الصلادم من مخاطر قد لا يتفق مع النهج العلمي السليم فيقول :

« ولست اراني في حاجة الى ان اتبه ان هذا التعديد الزمني ليس مقصودا لذاته ، ولا ملتزما في بداية أو نهاية ، ولكنه مجرد اطار ووسيلة الى تناول مجموعة من ظواهر لغوية وأدبية وفكرية متشابهة ، نشأت ونمت نشأة النهضة الحديثة ونشوا ، وأنت بعض لعامة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وكانت من العوامل الهائلة لتطور أدبي وأوسيع وأفصح تمرا في النصف الثاني من القرن الحاضر ، وهو ما سيكون موضوع دراسات في الجزء الثاني من هذا الكتاب . » ص ١

ورغم هذا التقسيم لموضوع هذا الجزء من الكتاب ما زال متسما وتسميا ، بحيث كان من الأفضل لو فصل البحث في تطور اللغة من البحث في تطور الأدب ، وهو الآخر فصل شكلي لأن تطور الأدب هو أقوى العوامل في تطور اللغة ، والفصل بينهما ليس بالباليس ، ولكنه كان كميلا مع ذلك بأن يحدد مجال البحث ويضيف من متى تكانه ووضوحها . وهذا الفصل الشكلي الذي نعرضه هنا أحيانا لغينا في تصنيف مجال البحث وحصره قدر الإمكان بغية الوصول الى نتائج واضحة وحاسمة ، لم يكن من شأنه بطبيعة الحال ان يتجاهل ان اللغة هي مادة الأدب ، وان تطورها مرتبط بوقا الأرنياط .

أقول هذا دون ان الأقل من قيمة ، ما حققه المؤلف في هذا الجزء من كتابه من توفيق كبير ، وما توصل اليه من نتائج طيبة ، وما أتبعه من منهج دقيق ، ولكن رغم ذلك لا أستطيع ان أنسى حاجة مثل هذه الدراسة الى استقراء دقيق لكل اللولفات الأدبية الهامة أو مظهرها قبل التفرؤج بنتيجة عامة تسجل به معلما من معالم التطور الأدب واللغة ، فمصادرا ما وضعت في الحصان تعدد الأنواع الأدبية التي أنتج فيها أدباؤنا في القرنين الماضي والحاضر ، والآخر بصفة خاص ، لادركنا صلح ما أشرت اليه من تشعب الموضوع والتساهبه اسما كبيرا لابد ان يزداد وضوحه في الجزء الثاني من الكتاب ، حيث لابد للمؤلف من ان يتناول بالإضافة الى ما تناوله في الجزء الأول معالم التطور في فنون النصة والرواية والمسرحية والفن الأدبي ، وللقال الصلطي ، والترانيم وغير ذلك من الفنون الأدبية مما يحتاج كل منها الى دراسة خاصة شاملة . لذلك كله كنت أفضل لو قصر استلانا « خلف الله » جهود في هذا الكتاب على دراسة تطور الظاهرة اللغوية في مصر خلال هذين القرنين ، مع الاعتماد بجانب التطور الأدبي الذي كانت له آثاره الواضحة في تطوير اللغة ، ويشجن على ذلك ما قرره المؤلف نفسه في تجهيده حين قال :

« وقد وجدني - فيما أحاول من تتبع الانتقالات الكبرى في حياة اللغة والأدب في نهضتنا الحديثة - أميل الى ان أحصر



كتب كثيرة هامة تضاف الى مكتبنا العربية في هدوء وصمت ، فلا تلقى ما تستحقه من عناية واهتمام الا في دوائر علمية محدودة ، رغم أهمية الكثير من هذه الكتب للقارئ المتق بصفة عامة ، وحاجته الملحة الى التعرف اليها ، والإفادة مما تقدمه من حقائق جديدة في مختلف ميادين المعرفة ، وأوص هنا تأتي أهمية أبواب الكتب في الصحافة بصفة عامة ، وفي المجلات الثقافية بصفة أخص في التعريف بهذه الكتب وتقديمها للقارئ ، فليس من المحقول ان تحظى مجموعة قصصية هزيلة باحتفاء التقاد واهتمامهم في حين لا تلقى معظم كتب الدراسات الجادة الا كل امراض وأعمال .

ولا شك ان كتاب « معالم التطور الحديث في اللغة العربية وآدابها » من بين هذه الكتب الهامة التي ظهرت في التسهور الأخيرة في ميدان الدراسات الأدبية ، ولم يلق ما يستحقه من تعريف وفتاحة .

والاستاذ محمد خلف الله أحمد مؤلف الكتاب ليس في حاجة الى التعريف فهو ميد كلية الآداب بجامعة الإسكندرية منذ أكثر من ثلاثة عشر عاما ، ودليس قسم اللغة العربية بها منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وهو في الوقت نفسه عضو بمجمع اللغة العربية ، واستاذ عدة أحيال من اساتذة الجامعات وخريجها العاملين في مختلف ميادين الثقافة العربية .

والكتاب اصطلحه « الجمعية المصرية للدراسات التاريخية » ويقول وليها الراحل المؤرخ الكبير « محمد شليق فريال » في التعريف به :

التطور اللغوي بقدر أكبر من اهتمامي « ذلك ان التطور الأدبي قد حثني من جانبنا المعاصرين بتصنيب ملحوظ من العناية .. فاما التطور في قاموس اللغة واساليبها ، ومجالاتها التعبيرية المتنوعة ، وطرق دراستها ، ومناجم علومها ، ومجتمعاتها تيسيرها ، فلا يزال حثا غصبا للدرس والبحث ، ولا يزال يتطلب الجهود الكثيرة لتسجيله وتاريخه مراحل » ص ٣

ومع اتساع الموضوع على هذا النحو كان لابد للمؤلف من ان يتخذ من أهم اعلام الفكر والأدب في تلك الفترة نقط ارتكاز ليبحثه ، فيعرض يوم وبالتناهم ويأترهم الواضحات القوي في تطور اللغة والأدب ، ففي الفصل الأول عن « حركة الترجمة والتأليف والنشر » يشير المؤلف إشارة سريعة الى اتجاه مصر منذ أوائل نهضتها الى وصل ابتائها بعلوم الغرب عن طريق استخدام الأساندة الأجانب وإيجاد البعوت الى مختلف البلاد الغربية ، وقد تطور هذا الاتجاه في شخصية « رستم » الطمازي ، وتلاميذه من خريجي « مدرسة الآسن » ومن ثم يخص المؤلف بقية الفصل لتعريف بترجمة ، وأهم النواحي التي اتجه اليها في ترجمته وناليه ، وأثره في تطوير اللغة والأدب ، ويعرض كل ذلك عرضا وافيا مفصلا لا تقتصه النصوص الهامة ، ولأحسن التوبيخ والاستدلال .

وفي الفصل الثاني عن « تطور حركة التأليف والكتابة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر » يتبع المؤلف نفس المنهج ، وأن وسع بعض الشيء في مجال الاستشهاد بالتخصصات الهامة في تلك الفترة ، فيعدنا عن آثار « علي مبارك » في ميدان التأليف الاجتماعي والتاريخي والفنسي ، ويقدم لنا من ميدان الرسائل وبحوث الأدب واللغة وأدب الرحلات « عبد الله فكري » وابنه « أمين فكري » .

وينتج بعد ذلك الى ميدان الإصلاح في توجيهه المختلفة من دينية وسياسية وثقافية واجتماعية ، ويجد أن الآام « محمد مبد » خير من يعبر بكتابات ومؤلفاته عن طيمة التطور والتجديد في هذا الميدان ، فيخصه بدراسة مفصلة يصبر في أداله في مختلف ميادين الإصلاح ثم ينتهي الى القول :

« هذه النواحي من أدب الإصلاح منذ الأساندة الآام تهمننا هنا في موضوعنا من جهتين : الأولى زيادة لزوة اللغة العربية بتوسيع مجال الكتابة العربية وفتح آفاق جديدة للتفكير والتعبير العربي ، ولا شك أن جهود الآام في هذه الناحية كانت خصية وموقفة ، وأنها سارت بالغة خطوة الجسري بعد الخطوة التي خطاها « رفاعة » في توسيع اللغة العربية وتطويرها من طريق الترجمة من الفكر الغربي ، والجهة الثانية لتطور أسلوب الكتابة العربية في الإجاه الصحيح ، وبمت روح من العبرية والتجديد في طرائق تعبير اللغة الفصحى ، وتشاهاها مما تردت فيه من حشيش الزخرف والتكلف » ص ٧٤ و ٧٥ .

وهنا لابد أن نلاحظ أن الكتاب قد وفق توفيقا دائما حقا في عرض الأفكار الإصلاحية والاجتماعية للفكرين والمصلحين الذين عني بدراساتهم ، واستطاع أن يربط بينها في عدة مواضع من كتابه ربطا جيدا كما سهرها تفسيرها تاريخيا دقيقا يدل على وعي اجتماعي عميق ، كقوله مثلا بعد حديثه عن اتساع مجال

الموضوعات التي كتب فيها الأساندة الآام « محمد عبده » من علمية وسياسية ودينية وغيرها :

« وقد سبق أن أشرنا الى مثل هذه الموضوعات الجديدة في كلامنا عن « رفاة » ونضيف هنا أن الانشغال ببحث هذه الشئون والتفاني فيها كان طبيعيا للتطور الذي مرت به مصر خلال القرن التاسع عشر ، ومظهر من مظاهر الوعي القومي الذي كان يتأهب للأراب من نفسه في ثورة « غرابي » وما تلاها من أحداث » ص ٦٦

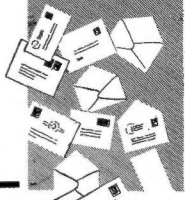
على أنني أختي أن أقول أن هذا العرض الوافي للأفكار الإصلاحية قد طفي في أكثر من موضع من الكتاب على عرض مظاهر التطور الأدبي أو اللغوي الذي أحدثه أصحاب هذه الأفكار ، ويتلمح هذا بصفة خاصة في حديث المؤلف عن « قاسم أمين » ، فقد اهتم بعرض آرائه من تحرير المرأة ، وأشار الى منشأ فكرة الدعوة في لعنه ، وتطورها وأثرها ، وآراء الفكرين فيها ، وكفر بعد ذلك أنه « طوع اللغة الأسيلة للتعبير من طواهر الاجتماع وتقدها ، والدعوة الى إصلاحها » ص ٨٤ وأنه « كان في عصره واحدا من أولئك الفكرين الذين حرصوا على الصدق الفني في تعبيرهم » ووضعوا لبنة في تجديد اللغة واساليبها . ومن هنا استحق أن يأخذ مكانة في قائمة التطور الأدبي واللغوي » ص ٨٧ . وكل هذا رائع حقا وجميل ، ولكن أما كان من الخير لو أورد لنا المؤلف نصا أو عدة نصوص من كتابات « قاسم أمين » ، ويظهر ليوضح لنا الأساليب والمردات والتعبيرات التي اسهم بها في تجديد اللغة العربية وتطويرها ؟ .

وفي الفصل الثالث يبحث المؤلف « حركة الإحياء والتجديد في الشعر في القرن التاسع عشر » فيبدأ برسم صورة سريعة مقنعة لتختلف الشعر العربي في القرون الماضية الى أوائل القرون التاسع عشر ، ثم يتبع ملاحج النهضة والتطور ممثلة في الشعراء السبعين الكتاب : حسن الطاهر ، محمود الساماني ، محمد عثمان جلال ، فاطمة التيمورية ، ومحمود سامي البارودي ، وأن خصن الأخير بدراسة أكثر تفصيلا وإفاضة ، ولا غرو فهو الذي حقق للشعر العربي ونبته الكبرى ، ومهد لمحاولات التجديد التالية على أيدي شوقي ، حافظ ، مطران ، وغيرهم من شعراء القرن العشرين .

ويغرد المؤلف الفصل الرابع والأخير لدراسة « تطور التأليف في اللغة والأدب والنقد والبلابة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر » ويعرف بجهود كل من أحمد فارس الشدياق ، وجبر شومط ، وناصيف اليازجي ، وحسين الرصافي ، وحزرة فتح الله ، وحنا ناصف ، في هذه العيادين . ويرمز بمسألة خاصة دون مدرسة « دار العلوم » وأساتذتها وخريجيها في تجديد أساليب التأليف في اللغة وأدائها ، ويختل « حسين الرصافي » مكانة هامة في هذا الفصل نتيجة لزمرة القسوي الواضح في تطوير الدراسات الأدبية واللغوية .

ويتمم الأساندة محمد خلف الله أحمد « كتابه بتلخيص النتائج التي انتهى اليها خلال بحثه القيم المجمع الذي نرجو أن يتبعه قريبا بالنصم الثاني منه ، كما نرجو أن يليه منه ، ومن الآراء الناصية الواردة فيه كل دارس اللغة العربية وأدائها ، بل كل المهتمين بتطور حياتنا الفكرية والاجتماعية .

فؤاد دوازة



بريد المجلة

تتلقى «المجلة» كل شهر ردودنا وآراء ومناقشات حول ما تنشره من مقالات ، وحول القضايا الأدبية والثقافية بشكل عام . لذلك رأت أن تخصص هذا الباب الجديد لنشر مختارات من هذه الكتابات والمناقشات ، حرصاً منها على توطيد صلتها بقرائها ، وإتاحة الفرصة لاختلاف الآراء كي تصطبغ وتتلقي ، فتحقق بذلك نفعاً كبيراً للمجلة ولقرائها وكتابها .

دعاء الكروان بين الواقعية والرومانسية

بقلم الدكتور محمد مشهور

وجلا ريفيا مها بلغت قمته أو غايته يطرده أخيه وينتهي بها الشابتين من القرية لأن زوجها تفل في حادثة شرف . ولقد علقت على ذلك في مقالتي المذكور بقولي «في الواقع منذ البدء نلاحظ شيئاً غير طبيعي وهو طرد الأم وبنيتها محوا للعار بعد قتل مائتين في مفاخرة أخلاقية . أي عار لا ذلك مالا تعليمه ، والعصار لا يلحق في هذه البيئات غير النساء المخطئات . وما نطقن بدو الزيف يطردون نسائم ، وعرفهم أن يقتلوا المذنبات منهن ومولا لم يرتكنين إنما ، ولهذا كنا نفضل أن يحمل المؤلف الأم وبنيتها على الهجرة سيما وراء الرق أو غيباً بالحياة ، ولما أن يطردن أعلنن ويخرجن من أخرجنا كما يقول المؤلف فذلك مالا عهد لنا به » .

ومع ذلك فإنا لم ننسج من هذه الواقعة الهامة محورا لنقدنا الذي اضطررنا على ضرورة مشاركة الواقع في مثل هذه القصة الشخصية التي لا بد أن تعتبر بناد على ذلك قصة واقعية مهما كانت شامية الأسلوب مشبعة بالعواطف التي عبثا الإصراف والنظير والمبالغة في التعبير عنها إلى الحد الذي نخشى أن يصيبها بالتمتع أو يمس على رتب الصدق فيها ، بل وكزنا اهتمامنا فيما يختص بمشكلة الواقع على تحليل «أمانة» القاصد لإشعارها بلسانها الخاص . ولقد يكون من الجائر أن يفضل الأدب ضمير التكلم على ضمير الغائب ، ولكننا اشتغلنا في مثل هذه الحالة أن تكون الأفكار والأحاسيس التي تجري على لسان الشخصية الروائية مما يمكن أن يصدر منها عنها في الظروف ووفقا للإعداد الثقافية والاجتماعية التي حددها المؤلف لتلك الشخصية ، وما الحال لا يستطاعه إلا الكاتب وهو يسجل مثله من لسان مقالها دون تحليل جميل ورائع وصحيح ، ولقد يطبق على لسان حال تلك الشخصية ولكنه لا يجوز أن يصدر مثله من لسان مقالها دون أن يدعونا ذلك إلى الشك في صدقه وفي مشاكلته الواقعية . ولسان الحال لا يستطاعه إلا الكاتب وهو يسجل مثله من لسان مقالها دون التحليل الجليل . ولقد فصلنا هذه الملاحظة الهامة في خاتمة مقالنا المذكور بقولنا «لماذا من الطريقة الفنية في القصص فقد اختار الكاتب أن يسوق الرواية على لسان أمة ، وهذه طريقة لا غبار عليها ولكن على شرط أن يأتي القصص طبيعيا ولكن مسابرا لنفسية من نفس . وهذا ما لم يتحقق دائما في «دعاء الكروان» وبخاصة عندما اضطر الكاتب إلى الخروج على هذا البعد الأساسي لكي يصل من التحليل النفس إلى ما يريد فإنتهى إلى التي تحلل شعورها نحو المهندس وتتبع مراحلها وهي من وضوح الرؤية

ما كنت أعرف في صديقي الدكتور (علي الراعي) كل هذه القدرة على الاستجابة لسحر الرومانسية التي تلزم مثل المناقد الصمت ، حتى قرأت في عدد «المجلة» الأخير مقالته الجليل من قصة «دعاء الكروان» لأديبنا الكبير واستألفنا الدكتور طه حسين فأريت سحر الشعر في نثر «الدكتور طه» الموسيقي ينبجرج من نفسه فيؤكد أنني قد عفوت القصد عندما أشأت هذه القصة في مقال قديم لي منشور في كتابي «في الميزان الجديد» بمقياس ضرورة مشاركة الواقع ، إذ يرى «الدكتور الراعي» أن هذه القصة تجريدية رومانسية تعليمية لا ينبغي أن تؤخذ بعيدا مشكلة الواقع ، وكان الصديق قد سحر من نفسه ، وذلك لأنني لا أكاد أنصير كيف تجميع القصة الواحدة بين التعليمية والرومانسية لأن النزعة التعليمية أي حدث طائفة من الناس على الإفلاخ من تقليد مردول تقليد الأخذ بالثأر العنف باسم العرض والشرف في هذه القصة يمكن أن يتفق مع النزعة الرومانسية الخيالية ، وذلك لأن الدرس التعليمي لا يمكن أن يؤخذ لمرته مالم يتطرق من الواقع الفعلي ولا أصبح الكتاب دون كيشونا جديدا يحارب طواحين الهواء ويغرب في غير مغرب ويدعو الناس إلى الإفلاخ من شيء غير موجود فلا وفيه نابع من واقع حياتهم .

ولا أحب أنأ نفس أن أكابر قادمي أن قصة «دعاء الكروان» لم تغلب لبي ، ولكنني أزم أنني قد استسقطت مع ذلك أن أفي ملكتي الناقدة سحرها الشديد وإن أجمع في نقدي بين نواحي سحرها الإخاذ ومواضع النقد التي لا أزال أمر على صحتها رغم حماسة صديقي الراعي المتنبية لمكسها . فإنا أرى مثلا أن نقطة انطلاق هذه القصة الساحرة غير متينة لكل من يعرف قائلته الحياة في ريفنا المصري بما فيه ريف الصعيد وذلك لأنني لا أظن

من قصص ان لم تكن من اروع القصص المالية على الإطلاق وهي «مدم بوفاري» للفنمافى الفرنسى الكبير «جوستاف فلوبير» عندما يجمع النقاد الفرنسيون وغير الفرنسيين على انها خير نموذج للقصة التى تجمع بين الواقعية والرومانسية دون أن يضر أحد الانجابين بالأخر ، وهذا المنهج هو ما كنت افضلته لصديقى الراى لو استطعت أن أقتنه به ، ولعلى قد فعلت .

مع القراء فى انتاجهم

● «عابد حسين الرباط» مدرس الفلسفة الإنجليزية برفاعة الثانوية - طهيا :

مسرحة «كنا لرقص لتوبل كوراد» التى ارسلت رचितها سبق نشرها فى إحدى الصحف اليومية ، ولذلك نأسف «الجله» لعدم استطاعتها نشرها .

● «لطفى صديق احمد» هفتمة السكة الحديدى بالنفسارى - الاسكندرية :

مقاله «الكفاح عند ارنتست همنجواى» يدل على لقافة طيبة ، ولكنه لا يضيف جديدا الى ما سبق نشره عن همنجواى ، ولهذا السبب لا نستطيع نشره .

● «الير فزمان» ٢٨ ش التاج - شبرا :

«الجله» ترحب بمقالاتك فى التاريخ بشرط أن تنسم بالجدة والابتكار ، وهى لا تتوانى فى نشر كل البحوث الجادة التى تصلها .

والجزة على الحق النفسى بحيث لا نلظ امكن صدور مثل هذا التحليل من فتاة فى ثقافتها وطبيعتها النفسية بل لا نلظ ان كثيرا من الفلاسفة انفسهم يستطيعون ان يجابهاوا حقائقهم النفسية فى هذه الصراحة والقوة ، ولهذا نلظ انه ربما كان من الافضل لو غير الكاتب طريقته فى هذا الجزء من القصة وساق هذا التحليل بضمير الغائب اى بلسانه هو مستنطقا فى ذلك لسان حلال بطلته ، وذلك لكى يسلم هذا الجزء الرابع من التقد ولا يفسد علينا الشك صدقه .

وبالرمز من حرارة الدكتور الراى وحماسته فى الدفاع عن كل ما فى هذه القصة حتى كادت تلك الحرارة وتلك الحماسة تعدىنى - فانتى لازلت عند الآراء التى سجلتها عن هذه القصة الجميلة منذ عشرين عاما ، وكنت أفهم ان يزعم الصديق الراى ان هذه القصة تجمع اجزاء ونغمات رومانسية الى جوار جوهرها الواقعى الذى لا مفر من ان يؤخذ بمبدأ متشاكلة الواقع ليطنن اليها تفكيرنا ويصل فيها الكاتب الى أهم هدف لكل قصاص بارع وهو ايهامنا بالواقع ، ولست ارى اية استحالة فنية او انسانية فى ان تجمع القصة الواحدة بين الرومانسية والواقعية بل ولست ارى شيئا فى ان يحاول الناقد ان يجمل من النغمات الرومانسية الجميلة شيئا لبعض ما قد يجده فى القصة من ناهيتها الواقعية من مآخذ ، واما ان تسحر النغمات الرومانسية نافدا أحسبه مائكا لزمام نفسه دائما بل وشديدا على نفسه ومتصندا فى لفظه كالمصدق «على الراى» فهذا ما ادعشتنى حقا . ولست ادرى ما رايه فى قصة عالية تعتبر اروع ما أنتجت العقيرة الفرنسية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فى العدد القادم :

● دور الفكر العربى فى تكوين الفكر الأوروبى

للدكتور عبد الرحمن بدوى

● الانسان المعاصر فى الأدب الحديث عندنا وعندهم

للدكتور زكى نجيب محمود

● الوقوف على الاطلال بين الأدبين العربى والفارسى

للدكتور محمد غنيمى هلال

● الواقعية القومية فى شعر على محمود طه

لأنور المعداوى

● الشعر الجديد .. لماذا ؟

لصالح عبد الصبور



المقاد
وربائته «سارة»
ص ٥٨



أينو أندريتش
الفائز بجائزة نوبل
ص ٧٢



شفيق غربال
والتاريخ المصري الحديث
ص ١٢

صفحة

٤	محمد عودة	لماذا صليت الرجعية ؟
٨	محمد رفعت	تركيا وقضايا العرب
١٢	الدكتور محمد البس	شفيق غربال ومدرسة التاريخ
١٨	فؤاد محمد شبل	المصري الحديث
٢٤	محمود محمود	فلسفة التاريخ عند «أرتولد توينبي»
٢٦	الدكتور لروت مكاشة	نظرات في أهداف القرية الإسلامية
٤٠	الدكتور محمد نورشكري	(لارتولد توينبي)
٤٤	محمد حسن عبد الرحمن	آثار توت عنخ آمون - تحقيق
٥٨	الدكتور علي الراعي	لقائل مصور
٦٤	الدكتور محمد مندور	دراسات في الرواية المصرية (سارة)
٦٨	الدكتور عز الدين اساميل	قضية الشعر المعاصر :
٧٢	مرسي سعد الدين	الاديب اليونولسلافى الفائز بجائزة
٧٧	ومسيس يونان	نوبل
٨٦	حسن كامل الصيرفي	بعض مشكلات النقد
٨٨	صلاح عز الدين	في ميدان الفنون التشكيلية
٩٤	احمد كامل مرسي	صدي القليب (قصيدة)
		هل تصلح الاتساع للرجعية
		للتليفزيون ؟
		مهرجان الفيلم السوفيتي

• مكتبة المجلة

نور جيتف - قصة حياة (لداقيد ماجاراشاك) على ادم ١١١
• كتب جديدة - يقدمها : يحيى حتى - الدكتور محمد غنيم
علاء - الدكتور جمال مرسي بدر - هدى حبيشة - عباس غفر -
ملك عبد العزيز - فؤاد دواره (١٢٢ - ١٢٤)

بريد المجلة :

دعاء الكروان بين الواقعية والرومانسية الدكتور محمد مندور ١٢٥

سجل الثقافة الرفيعة

تصدر مرة كل شهر

جمادى الثاني - نوفمبر ١٩٦١

العدد ٥٨ - السنة الخامسة

رئيس التحرير : الدكتور على الراعي

إدارة المجلة : ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - بالقاهرة

تليفون : ٤٦٨٩١

الإشتراك السنوي :

١٠٠ قرش صاغ في مصر والسودان

١٥٠ قرشا في الخارج أو ما يعادل هذا المبلغ

ترسل قيمة الإشتراك في المجلة مقدما الى

دار احبصار اليوم للتوزيع ٧ شارع الصحافة بالقاهرة